



# MUZYZKA



MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

ROK III.

SPIS RZECZY

1926.

## ARTYKUŁY

	Tom	Zeszyt	Str.
AAVIK JUHAN — Estońska muzyka współczesna . . .	3	7—9	172
ABADIEFF NICOLAS — Bułgarska muzyka współczesna . . .	3	7—9	71
BARCEWICZ STANISŁAW — Wspomnienia o Karłowiczu . . .	1	3	106
BAUDOUIN DE COURTENAY J. — Chopin czy Szopen? . . .	1	3	127
BAUER MARION — Muzyka współczesna Ameryki Półn. . .	3	7—9	175
BEKKER PAUL — Czy istnieje postęp w muzyce? . . .	2	6	263
BINENTAL LEOPOLD — Z dziejów prasy muzycznej . . .	2	4	143
BOY-ŻELEŃSKI TADEUSZ — Chopin czy Szopen? . . .	1	3	127
BOSCH CARLOS — Hiszpańska muzyka współczesna . . .	3	7—9	112
BRANBERGER JAN — Szkolnictwo muz. w Czechosłowacji . . .	1	2	61
CALOGERAS PETROS — Grecka muzyka współczesna . . .	3	7—9	75
CHYBIŃSKI ADOLF — Mieczysław Karłowicz . . .	1	3	100
— O muzyce współczesnej . . .	3	7—9	9
— O muzyce górali tatrzańskich . . .	4	11—12	584
CLOSSON ERNEST — Belgijska muzyka współczesna . . .	3	7—9	99
COEUROY ANDRÉ — Bilans muzykologii francuskiej . . .	4	11—12	614
DALCROZE JACQUES — Uwagi o tańcu współczesnym . . .	2	4	159
DZIEWIECKI ZBIGNIEW — Nowe problemy stylu fortepian. . .	1	1	18
FITELBERG GRZEGORZ — Dzieje „Epizoduna maskaradzie” . . .	1	3	108
GANCHE EDWARD — Szopen na Wawelu . . .	4	10	515
GATTI GUIDO M. — Włoska muzyka współczesna . . .	3	7—9	103
GLEBOW IGOR — Rosyjska muzyka współczesna . . .	3	7—9	60
GLIŃSKI MATEUSZ — Dzieje systemu dźwiękowego . . .	2	5	210
— Współczesne życie muzyczne a radio . . .	2	5	241
— Polska muzyka współczesna . . .	3	7—9	17
— Dzieje Filharmonji Warszawskiej . . .	4	11—12	565
GRAEF OTTO A. — Muzyka barwna . . .	4	11—12	618
GRAFCZYŃSKA M. — Poglądy muz. Tomasza z Akwinu . . .	2	5	197
GREEN L. DUNTON — Angielska muzyka współczesna . . .	3	7—9	140
GUARDIA ERNESTO DE LA — Amerykańska muzyka współcz. . .	3	7—9	183
HAAPANEN TOIVO — Fińska muzyka współczesna . . .	3	7—9	165
HELFERT VLADIMIR — Idea twórcza w muzyce czeskiej . . .	1	2	49
HETSCH GUSTAW — Duńska muzyka współczesna . . .	3	7—9	155
HOESICK FERDYNAND — Chopin czy Szopen? . . .	1	3	128
HUBERMAN BRONISŁAW — Czy istnieje talent muzyczny? . . .	1	1	12
IWASZKIEWICZ JAROSŁAW — Dzieje „Króla Rogera” . . .	2	6	271
JACHIMECKI ZDZISŁAW — Nokturny Szopena . . .	4	10—12	520
JANACEK LEOS — Moje wspomnienia o Polsce . . .	2	5	201
JEAN-AUBRY G. — Stosunek Józefa Conrada do muzyki . . .	2	5	206
JELLENTA CEZARY — Radioentuzjizm i jego granice . . .	2	6	297
JIRAK K. B. — Smetana, Dvořák, Fibich . . .	1	2	54
— Czeskie pisma muzyczne . . .	1	2	63
— Muzyka współczesna Czechosłowacji . . .	3	7—9	43
JOTEYKO TADEUSZ — Przyczyny naszej niemuzyczności . . .	2	4	157
KARŁOWICZ MIECZ. — Powracające fale (szkic do poem.) . . .	1	3	96
Nieznane listy . . .	1	3	110

3101/1936



	Tom	Zeszyt	Str.
KASZYN ALOJZY — Owoce propagandy radjofonicznej . . . . .	2	6	298
— Właściwości audycji radjowej . . . . .	4	10	557
KAZURO ST. — Umuzykalnienie społeczeństwa przez radio . . . . .	2	5	241
KORNGOLD JULIUS — Z dziejów romantyzmu muzyczn. . . . .	4	11—12	580
KRAUSHAR ALEKSANDER—Kto był założycielem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego? . . . . .	4	11—12	641
KROGULSKI WŁADYSŁAW — Jak spotkała publiczność premierę „Strasznego Dworu”? . . . . .	1	2	89
KRYŃSKI ADAM ANTONI — Chopin czy Szopen? . . . . .	2	4	176
LACERDA JOSE FRANCES DE — Muzyka współcz. Katalonji . . . . .	3	7— 9	117
LADOS FERNANDO DE—Portugalska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	119
LATOSZEWSKI ZYGMUNT — Wallek-Walewskiego „Pomsta Jontkowa” . . . . .	4	11—12	611
LAZAR FILIP — Rumuńska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	77
LIEBESKIND MARCELI — Utwory fortep. M. Karłowicza . . . . .	4	11—12	571
LOEWENBACH JAN — Współczesna muzyka czeska . . . . .	1	2	58
— Czescy wydawcy muzyczni . . . . .	1	2	65
LOEWENBACH JOSEF—Selekcja czechosłowacka M. T. M. W. . . . .	1	2	67
MALIPIERO G. FR. — Co powiedzieliby nasi dziadkowie? . . . . .	1	1	16
MARX JOSEF — Szopen a Wiedeń (Wyjątki z przemów.) . . . . .	4	11—12	641
MASZYŃSKI PIOTR — Chopin czy Szopen? . . . . .	2	4	176
MELBA NELLIE — Wspomnienia o braciach Reszke . . . . .	4	11—12	577
MELCER HENRYK — Garść wspomnień . . . . .	1	1	25
MICHAŁOWSKI ALEKSANDER — Chopin czy Szopen? . . . . .	2	6	273
MLYNARSKI EMIL—O nowej redakcji „Strasznego dworu” . . . . .	1	2	69
MORALES OLALLO — Szwedzka muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	157
NEJEDLY ZDENEK — Stosunki czesko-polskie w muzyce . . . . .	1	2	45
NIEWIADOMSKI STANISŁAW — Pieśń ludowa . . . . .	2	6	253
— O Fryderyku Szopenie . . . . .	4	10	511
ODROWAŻ M.—Co na polu radjofonii działo się? . . . . .	2	4	189
OPIEŃSKI HENRYK — Co wiemy o Jakóbie Lutniskim? . . . . .	1	1	5
OSTRČIL O. „Narodni Divadlo” w Pradze . . . . .	4	11—12	640
PADEREWSKI IGNACY J. — Muzyka polska a Szopen . . . . .	4	10	505
PIJPER WILLEM — Holenderska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	149
PRUNIÉRES HENRY — Francuska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	85
ROGOWSKI L. M. — Projekt kilku nowoczesnych brzmień w orkiestrze . . . . .	2	5	215
— O radjofoniczności słów kilka . . . . .	4	11—12	643
ROLLAND ROMAIN — Inwokacja do Muzyki. . . . .	2	6	252
RÓŻYCKI LUDOMIR — Militaryzacja czy indywidualizacja? . . . . .	1	1	9
— Chopin czy Szopen? . . . . .	2	4	176
SANDERS PAUL — Holenderska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	150
SCHLOEZER BORIS DE — Rosyjska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	53
SCHÖNBERG ARNOLD — U źródeł muzyki nowoczesnej . . . . .	2	4	153
SIENKIEWICZ HENRYK — Myśli o muzyce . . . . .	3	11—12	589
SIMKAS PETRAS — Litewska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	174
SIROLA BOZIDAR — Współczesna muzyka w Jugosławii . . . . .	3	7— 9	68
STEFAN PAUL — Współczesna muzyka w Austrii . . . . .	3	7— 9	134
STEINHARD ERICH — Muzyka niemiecka w Czechosłowacji . . . . .	3	7— 9	48
STĘPOWSKI MARJAN — O transmisji dzieł operowych . . . . .	4	10	558
SZARLITT BERNARD — Chopin czy Szopen? . . . . .	2	4	177
— Wpływ Szopena na Nietzschego . . . . .	2	6	266
— Szopen o muzyce i muzykach . . . . .	4	10	524
SZOPEN FRYDERYK — Fragmenty z nieznanых listów . . . . .	1	1	4
SZOPSKI FELICJAN — Henryk Melcer . . . . .	1	1	23
— Wspomnienia o Wł. Żeleńskim . . . . .	2	4	150

	Tom	Zeszyt	Str.
SZYMANOWSKI KAROL — Drogi muzyki współczesnej . . . . .	2	5	203
— Myśli o muzyce religijnej . . . . .	4	11—12	597
SZYMANOWSKI WACŁAW — Dzieje pomnika Szopena . . . . .	4	10	527
TOBLER ERNST — Szwajcarska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	120
TORJUSSEN TRYGVÉ — Norweska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	160
VARADY NICOLAS — Węgierska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	79
WEISSMANN ADOLF — Niemiecka muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	125
WIENIAWSKI ADAM — Znaczenie radjofonji dla muzyki . . . . .	2	4	188
WINTERNITZ GEORG F. — W ojczyźnie Verdie'go . . . . .	4	11—12	620
ZAHOROWSKI WŁADYSŁAW — Życie Mieczysława Karłowicza . . . . .	1	3	97
ZALITS JAN — Łotewska muzyka współczesna . . . . .	3	7— 9	168
ZIÓLKOWSKI IGNACY — Słowo w śpiewie . . . . .	4	11—12	595

## TRYBUNA ARTYSTÓW

I — I-25, II-69. II — VI-271. IV — X-527, XI-XII-597.

## IMPRESJE MUZYCZNE

przez mgl.

I — I-27, II-71, III-115. II — IV-163, V-217, VI-275.

IV — X-529, XI-XII-601.

## Z OPERY I SAL KONCERTOWYCH

	Str.		Str.
ATENY — J. Gr. Zanolulos . . . . .	126	NOWY JORK — T. Jarecki . . . . .	206
BERLIN — H. Leichtenritt . . . . .	226	„ — W. McKenney . . . . .	624
BERNO — L. Kundera . . . . .	79	PARYŻ — A. Coeuroy 35, 124, 282,	
BOLONJA — G. F. Winternitz . . . . .	620	535, 694	
BRUKSELA — R. Bernier . . . . .	617	PILZNO — J. Bartovsky . . . . .	80
BUENOS-AIRES — E. de la Guardia . . . . .	36	POZNAŃ — Z. Latoszewski 32, 169, 534,	
DREZNO — E. Stiegel . . . . .	126	PRAGA — B. Vomáčka . . . . .	78
DÜSSELDORF — O. A. Graef . . . . .	618	RYGA — T. Szeligowski . . . . .	542
HAGA — W. v. Waagen . . . . .	125	SALZBURG — P. A. Pisk . . . . .	541
KATOWICE — F. Sachse . . . . .	122	TORUŃ — M. Popławski . . . . .	123
KRAKÓW — Z. Jachimecki 120, 223, 609		TURYŃ — G. M. Gatti . . . . .	285
LENINGRÓD — A. Korsakow . . . . .	623	WARSZAWA — M. Gliński 29, 73,	
LOS ANGELOS — L. Brodziński . . . . .	230	117, 165, 219, 277, 531, 603	
LWÓW — W. Friemann . . . . .	76	WIEDEŃ — P. Stefan . . . . .	228
„ — St. Łobaczewska . . . . .	533	„ — J. Wolfsohn . . . . .	229
„ — A. Soltys . . . . .	76, 226	WILNO — T. Szeligowski 34, 171,	
ŁÓDŹ — F. R. Halpern . . . . .	77	281, 613	
MEDJOLAN — G. M. Gatti . . . . .	283	WROCŁAW — Fr. Brzeziński . . . . .	852
MONTE-CARLO — M. Jaubert . . . . .	284	ZURYCH — M. Gliński . . . . .	539
MOSKWA — W. Bielajew . . . . .	175	„ — C. Marek . . . . .	173
NEAPOL — E. Gianturco . . . . .	174		

## NOWE WYDAWNICTWA

### A) KSIĄŻKI

I — I-37-38, II - 81. III - 129-130. II — IV - 178. V - 231, VI - 287-288.

IV — X - 543-545, X - XI - 626-628.

## B) NUTY

I—I-38, II-83, III-130. II—IV-179. V-232, VI-288 IV—XI-XII-628-629.

## PRZEGLĄD PRASY

ECHO MUZYCZNE  
LWOWSKIE WIADOMOŚCI  
MUZ. I LITERACKIE  
MIES. DLA ORGANISTÓW

MUZYK WOJSKOWY  
MUZYKA I ŚPIEW  
MUZYKA KOŚCIELNA  
PRZEGLĄD MUZYCZNY

RYTM  
ŚPIEWAK  
TANIEC I ROZRYWKA  
WIADOMOŚCI MUZYCZNE

ALLGEMEINE MUSIK-  
ZEITUNG  
ARALDO MUSICALE  
DER AUFTAKT  
THE CHESTERIAN  
LE COURRIER MUSICAL  
CRONACHE MUSICALI  
ECHO MUSICAL  
FIAMMA  
LISTY HUDEBNÍ MATICE  
LE MÉNÉSTREL  
MODERN MUSIC  
LE MONDE MUSICAL  
MUSIC AND LETTERS  
THE MUSIC BULLETIN

MUSICA DIVINA  
MUSICA D'OGGI  
MUSICAL COURRIER  
MUSICAL OPINION  
THE MUSICAL TIMES  
DE MUZIEK  
DIE MUSIK  
MUSIKBLÄTTER DES AN-  
BRUCH  
MUSIKPÄDAGOGISCHE  
ZEITSCHRIFT  
NEUE MUSIK-ZEITUNG  
IL PENSIERO MUSICALE  
IL PIANOFORTE  
PRO MUSICA QUARTERLY

REVISTA DE LA ASSO-  
CIACION WAGNERIANA  
DE BUENOS-AIRES  
REVUE DE MUSICOLOGIE  
LA REVUE MUSICALE  
THE SACKBUT  
SIGNALE FÜR DIE MU-  
SIKALISCHE WELT  
SOWRIEMIEN. MUZIKA  
SVETA CECILJA  
VITA MUSIC. ITALIANA  
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK  
ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK-  
WISSENSCHAFT  
ŽIVŇ ISKUSTVA

BLUSZCZ  
COMOEDIA  
MYŚL NARODOWA

LA POLOGNE  
SZTUKA I ŻYCIE  
ŚWIAT

TYGOD. ILUSTROWANY  
WIAD. LITERACKIE.  
ŻYCIE TEATRU

CHWILA  
CZAS  
DZIENNIK CHICAGOSKI  
DZIENNIK KUJAWSKI  
DZIENNIK POZNAŃSKI  
DZIENNIK WILEŃSKI  
ECHO WARSZAWSKIE  
GAZETA WARSZ. POR.  
GŁOS NARODU  
GŁOS POLSKI

GŁOS PRAWDY  
ILUSTR. KUR. CODZ.  
KURJER LWOWSKI  
KURJER ŁÓDZKI  
KURJER POLSKI  
KURJER PORANNY  
KURJER POZNAŃSKI  
KURJER WARSZAWSKI  
KURJER WILEŃSKI  
MESSENGER POLONAIS

NASZ PRZEGLĄD  
NOWA REFORMA  
NOWY KURJER POLSKI  
POLSKA ZBROJNA  
POSTĘP  
REPUBLIKA  
ROBOTNIK  
RZECZPOSPOLITA  
SŁOWO POMORSKIE  
WARSZAWIANKA

Tom 1, Zeszyt 1, Str. 39. Zeszyt 2, Str. 84. Zeszyt 3, Str. 131.  
Tom 2, Zeszyt 4, Str. 180. Zeszyt 5, Str. 233. Zeszyt 6, Str. 289.  
Tom 4, Zeszyt 10, Str. 546, Zeszyt 11 i 12, Str. 630.

## ROZMAITOŚCI

Tom 1, Zeszyt 1, Str. 43. Zeszyt 2, Str. 89, 90, 91. Zeszyt 3, Str. 135, 136, 138.  
Tom 2, Zeszyt 4, Str. 186, 187. Zeszyt 5, Str. 239, 240. Zeszyt 6, Str. 295.  
Tom 4, Zeszyt 10, Str. 555, 556. Zeszyt 11 i 12, Str. 640, 641.

## DODATKI NUTOWE

	Tom.	Zeszyt.
KASSERN Z. — Prélude polytonal . . . . .	4	11—12
ŁABUŃSKI W. — Impromptu . . . . .	1	2
" — Menuet (nagr. na I konk. kompoz. „Muzyki”). . . . .	4	10
MAREK CZ. — Prélude . . . . .	2	6
MELCER H. — Fuga . . . . .	1	1
PERKOWSKI P. — Dwa preludy . . . . .	2	4
SIKORSKI K. — Dwie melodie ludowe (ze słowami) . . . . .	1	3
TANSMAN AL. — Kartka z albumu . . . . .	2	5



# MUZYZKA



MIESIĘCZNIK

Rok III.

Warszawa, Styczeń 1926 r.

Nr 1.

## T R E Ś Ć

<i>Fryderyk Szopen.</i>	Fragmety z nieznaných listów . .	4
<i>Henryk Opieński.</i>	Co wiemy o Jakóbie Lutniscie . .	5
<i>Ludomir Różycki.</i>	Militaryzacja czy indywidualizacja?	9
<i>Bronisław Huberman.</i>	Czy istnieje talent muzyczny? . .	12
<i>G. Francesco Malipiero.</i>	Co powiedzieliby nasi dziadkowie?	16
<i>Zbigniew Drzewiecki.</i>	Nowe problemy stylu fortepianowego	18
<i>Felician Szopski.</i>	Henryk Melcer (z okazji jubileuszu)	23

\*

## TRYBUNA ARTYSTÓW

<i>Henryk Melcer.</i>	Garść wspomnień . . . . .	25
-----------------------	---------------------------	----

\*

IMPRESJE MUZYCZNE (mgł) . . . . .	27	NOWE WYDAWNICTWA . . . . .	37
Z OPERY I SAL KONCERTO- WYCH. . . . .	28	PRZEGLĄD PRASY . . . . .	39
Warszawa ( <i>Mateusz Gliński</i> ). . . . .	—	KRONIKA . . . . .	41
Poznań ( <i>Zygmunt Latoszewski</i> ). . . . .	32	ROZMAITOŚCI. . . . .	43
Wilno ( <i>Tadeusz Szeligowski</i> ). . . . .	34	TRYBUNA CZYTELNIKÓW. . . . .	—
Paryż ( <i>André Coeuroy</i> ). . . . .	35	ANKIETA . . . . .	8
Buenos Aires ( <i>Ernesto de la Guardia</i> ) . . . . .	36		

## I L U S T R A C J E

HENRYK MELCER.

IGNACY PADEREWSKI. BRONISŁAW HUBERMAN.

„ILUSTROWANA KRONIKA MUZYCZNA“ Nr 1.

Okładka i ozdoby graficzne J. ZARUBY.

## DODATEK NUTOWY

*Henryk Melcer.* FUGA (na fortepian).



# Z nieznanych listów Szopena

(do Jana Białobłockiego<sup>1)</sup>).

*Fragmety niżej przytoczone zaczerpnęły się z oryginałów, odnalezionych ostatnio w Archiwum Akt Dawnych przez p. St. Perejasiel-Soltana, który obecnie przygotował cały zbiór listów Mistrza do druku, zaopatrując go w obszerną przedmowę.*

Redakcja.

Warszawa, niedziela dn. 30 października 1825 r.

...Chciałbym Ci coś nowego donieść, żeby Cię to zabawić mogło, ale, prócz następujących nowin, nic nie wiem — Cyrulik Serwiliński<sup>2)</sup> (sic!) (Le barbier de Seville) był grany w sobotę na teatrze, zostającym teraz pod dyktando Dmurskiego, Kudlicza, i Zdanowicza; podobał mi się bardzo, Zdanowicz, Szczurowski, Polkowski dobrze grali, jakoteż Aszpergerowa i jeszcze dwie osoby:<sup>3)</sup> jedna ciągle zasmarkana, kichająca; druga zapłakana, chuda, w pantoflach, w szlafroku, ciągle w takt ziewająca. Prócz tego przyjechał z Paryża do Warszawy niejaki Pan Rembieliński,<sup>4)</sup> siostrzeniec Prezesa, który siedział 6 lat w Paryżu i gra na fortepianie tak, jakem jeszcze nikogo nie słyszał. Możesz sobie wystawić, co to za uciecha dla nas, cośmy tu nie doskonałego nie słyszeli. Nie jest on jako Artysta, ale jako Amator. Nie będę się rozszerzał nad opisywaniem jego szybkiej, gładkiej, okrągłej gry, ale Ci to tylko powiem, że lewa ręka tak mocna, jak prawa, co jest nadzwyczajną rzeczą w jednej osobie.

Warszawa, w czerwcu 1826 r.

... Głośno słysząc, że za dwa lub trzy tygodnie dadzą Freischütz;<sup>5)</sup> ile mi się zdaje Freischütz w Warszawie wiele narobi hałasu. Zapewne liczne będą reprezentacje i słusznie. Albowiem wiele już jest, kiedy nasza opera sławne Webera potrafi wystawić dzieło. Jednakże, zważając na cel, do którego Weber dążył w Freischützu, jego osnowę niemiecką, ową dziwną romantyczność, najzwyczajaj (sic) wyszukaną harmonję, Niemcom szczególnie do gustu trafiającą, wnieść można, iż publiczność warszawska, przyzwyczajona do lekkich Rossiniego śpiewów, z pierwszego wstępu, nietylko z przekonania, ile idąc za głosem znawców, dlatego chwalić będzie, że wszędzie Weber chwalony.

Warszawa, sobota, dn. 2 listopada 1826 r.

... Dowiedźże się, moje życie, przy tej okazji, że do Liceum<sup>6)</sup> nie chodzę. Albowiem głupstwem by było siedzieć z musu 6 godzin na dzień, kiedy mi doktorzy Niemieccy i Niemiecko-Polscy chodzić ile możności dużo kazali; byłoby to głupstwem, drugi raz tego samego słuchać, kiedy tymczasem czego innego przez ten rok nauczyć się można. Tym końcem chodzę do Elsnera na kontrapunkt ścisły, 6 godzin na tydzień słucham Brodzińskiego, Bentkowskiego<sup>7)</sup> i innych w jakimkolwiek związku będących obiektów z muzyką. Idę spać o 9-ej. Wszystkie herbaty, wieczory, baliki w łeb wzięły.

<sup>1)</sup> Jan Białobłocki (1805—1828), kolega z Liceum i serdeczny przyjaciel Szopena.

<sup>2)</sup> Wystawiony po raz pierwszy w Warszawie 29.X 1825 roku.

<sup>3)</sup> Zaznaczyć wypada, że wszyscy wymienieni artyści zgodnie ze zwyczajem ówczesnym byli równocześnie artystami opery i dramatu.

<sup>4)</sup> Aleksander Rembieliński, popularny w owym czasie pianista, przedwcześnie zmarły.

<sup>5)</sup> Wystawiono w Warszawie po raz pierwszy dnia 3 lipca 1823 r. z wielkiem powodzeniem.

<sup>6)</sup> Szopen był uczniem Liceum Warszawskiego w latach 1823 — 26.

<sup>7)</sup> Kazimierz Brodziński, poeta, profesor literatury polskiej, oraz Feliks Jan Bentkowski, profesor historii powszechnej, wykładali na Uniwersytecie Warszawskim, na który uczęszczał w owym czasie Szopen.



„Na dworze Henryka Walezego”.

(LOUVRE).

HENRYK OPIEŃSKI.

## CO WIEMY O JAKÓBIE LUTNIŚCIE?

Nazwisko Jakóba Polaka (*Jacob pollonais*), lutnisty Henryka Walezego, stosunkowo niedawno zostało włączone do historii polskiej muzyki; nie wiedział o jego istnieniu Wojciech Sowiński, piszący swój „Słownik muzyków polskich” w r. 1856-ym w Paryżu, pominął jego egzystencję Poliński w swych „Dziejach muzyki polskiej” — choć nazwisko Jakóba można już było odnaleźć w kilku dawnych leksykonach niemieckich: najdawniejsza notatka o Jakóbie znajduje się w znanej muzykologom kronice Wolf. Gasp. Printza z r. 1690-go pod tytułem: „Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst” etc., wydanej w Dreźnie. Notatkę Printza powtórzył w swoim Leksykonie Joh. Gottfr. Walther (Lipsk 1732), a za nim Vogel w swym cennym „Katalogu” („Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musikabteilung der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel”) oraz Eitner w „Quellenlexikon”. Wzmianki te nie zawierały jednak wiadomości obszerniejszych a identyfikowały przytem osobę lutnisty Jakóba z Jakóbem Reysem z Augsburga, nazywając go „*Jacobus de Reys ein Augsbur-*

ger, insgesamt nur Pohle genannt, weil ihn Heinrich der dritte, König in Frankreich wegen seiner fürtrefflichen Kunst anno 1574 gebracht".

Dopiero z artykułu p. Michel Brenet'a pseudonim nieżyjącej już, zasłużonej badaczki na polu historii muzyki we Francji p. Marji Bobillier), który ukazał się w roku 1898-ym pod tytułem: „Notes sur l'histoire du Luth en France". w kwartalniku włoskim: „Rivista musicale Italiana", dowiedzieliśmy się nieco szczegółów o tym muzyku, nas Polaków specjalnie obchodzących, które przyletem prostowały do pewnego stopnia niejasne wiadomości leksykonów niemieckich. Te wiadomości z francuskich kronik stanowią też do dziś dnia jedyne źródło informacyjne o życiu Jakóba Polaka; daleko obfitszych danych dotyczących jego twórczego talentu — a więc rzeczy najważniejszej, dostarczyły poznajdowane przeze mnie między 1904—1908-ym rokiem kompozycje owego lutnisty.

Najwięcej wiadomości o osobie Jakóba znajdujemy w krcnice Sauval'a z r. 1724 „Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris" (Tom I p. 322). Oto co z niej cytuję p. M. Brenet: „Jakób, najznakomitszy lutnista swego wieku, urodził się w Polsce i przybył jako młodzieniec do Francji, gdzie się dał więcej poznać pod nazwą Polak niż Jakób. Gra jego była tak pełna („plein" ma zapewne oznaczać „pełność tonu") i tak harmonijna, jego dotknięcie (wzgl. uderzenie) tak silne i piękne, że, jak mówią fachowcy, wyciągał z lutni duszę. Miał rękę tak dobrą i tak szybką („vite" ma tutaj oznaczać raczej „zręczną"), że grając nie podnosił wcale palców, które zdawały się być przyklepione do lutni; zręczność bardzo rzadka, a przed nim nieznaną. Mimo, że na wielkiej lutni\*) grał lepiej niż ktokolwiek z jemu współczesnych, na małej było to jeszcze co innego. W końcu powiadają, że nikt nie umiał tak, jak on preludjować. Ta jego wielka reputacja sprawiła, że dostał tytuł królewskiego lutnisty (*joueur du luth de la chambre du roi*). O majątek tak się mało troszczył, że umarł w biedzie w wieku lat sześćdziesięciu. Ballard drukował sporo dobrych jego utworów. Muzycy podnoszą zwłaszcza (*font grand cas*) jego Gallardy, które wówczas były bardzo w modzie; należą one też istotnie do najlepszych z owych czasów. Powiadają, że najlepiej grał wtedy, jak się dobrze napił, co mu się często zdarzało. Nie ożenił się nigdy i umarł około roku 1605-go tknięty paraliżem, przy ulicy Bertin-Poiré gdzie zamieszkiwał". Tyle kronika Sauvala.

W „Description de Paris" przez Piganiol de la Force znajduje się jeszcze notatka, informująca, że Jakób został pochowany w kościele St. Germain L' Auxerrois.

\*) Wielka lutnia była to odmiana lutni nosząca również nazwę *Archiluthe* lub *Theorbe*.



W notatkach tych uderza brak wiadomości o tem, że Jakób przybył wraz z Henrykiem Walezym do Francji — o czem głównie wspominają niemieckie kroniki, nie mogące się ostatecznie zdecydować czy Jakób był „Pohle“, czy „Augustanus“ t. j. rodem z Augsburga; jest więc wielkie prawdopodobieństwo, że zostały tu pomieszane dwie osoby Jakób de Reys i Jakób Polak. Że źródła francuskie o jego przybyciu z królem Henrykiem do Francji nie pisały, mogło się to było stać łatwo z tego powodu, że wogóle szczegóły owej ucieczki królewskiej z Polski nie bardzo się nadawały do uwiecznienia ich w kronikach francuskich, a następnie wiadomo, że król, wracając do Paryża, aby objąć spuściznę korony francuskiej po swym bracie, nie jechał już prosto z Polski — bo zatrzymały go w drodze na parę miesięcy fety Weneckie; wjeżdżał też w mury Paryża niewątpliwie inaczej, to jest nie w osiem koni tak jak uciekał z Polski, jakiś muzykant w jego wspaniałym orszaku się znajdujący nie mógł więc zwracać czyjejkolwiek uwagi. Nie jest również wykluczoną możliwość, że Jakób, opuściwszy z królem Kraków, wprost do Francji się udał, nie towarzysząc swemu panu w podróży do Włoch. W każdym razie kronika francuska daje nam obraz dosyć charakterystyczny i ciekawy utalentowanego szalaputy, artysty na wielką widocznie miarę, ale słabego charakteru pijaczynę.

Michel Brenet, cytując pochwały dla Gallarda Jakóba nie znał jego kompozycji — nie przypuszczał nawet, że się zaehowały; tymczasem poczynione przeze mnie poszukiwania w Bibliotekach niemieckich (Monachjum, Wolfenbüttel, Norymberga) pozwoliły wynaleźć cały szereg utworów Jakóba Polaka, zwanego również w jednym z wydawnictw z włoska: *Jacopo già chiamato il Pollonese*.

Utwory Jakóba istnieją drukowane w Tabulaturach lutniowych Leopolda Fuhrmanna z r. 1615 („Testudo Gallo - Germanica“), Joachima van den Hove z r. 1612 („Delitiae musicae sive cantiones quamplurimis praest. nostris Musicorum libris selectae“), Besarda z r. 1603 („Thescurus harmonicus“), w tegoż Besarda z r. 1617 („Novus partus sive Concertationes musicae...“) i w kilku innych. Najbardziej interesujące są utwory z „Novus partus“ oraz z „Delitiae“.

Są to tańce i to przedewszystkiem te Gallardy, które wychwalał Sauval w swej kronice, a które w swoim czasie miały być tak modne; w „Delitiae“ zaś znajdują się trzy uroczę Couranty.

Te tańce Jakóba Polaka potwierdzają w zupełności opinię, jaką się nasz sfrancuziały prawdopodobnie lutnista cieszył nad Sekwaną. Cechuje je nadzwyczajny wdzięk linii melodyjnej, bardzo urozmaicona rytmika, ładna i nie banalna harmonizacja; nasza literatura lutniowa może też się słusznie szczycić temi utworami. Niestety, nie mamy



LUDOMIR RÓŻYCKI.

## MILITARYZACJA CZY INDYWIDUALIZACJA?

*Zamieszczając w imię bezstronności i ze względu na szacunek dla autora niniejszy jego artykuł, uważa redakcja za wskazane zaznaczyć na tem miejscu, że aczkolwiek podziela w całej pełni myśl przewodnią artykułu o niebezpieczeństwie niwelizacji ideałów muzycznych poszczególnych grup etnicznych i wybitnych jednostek twórczych, to jednak inne ma poglądy na działalność Międz. Tow. Muzyki Współczesnej i inaczej patrzy na perspektywę historyczną nowej muzyki rosyjskiej.*

Redakcja.

Na tle przejawów, charakteryzujących współczesną epokę muzyczną, jasno zarysowuje się dążność do wysunięcia pewnych kierunków w muzyce jako wyłącznych oraz do zbliżenia się ogólnoeuropejskiego. Przemijającą fazę ewolucyjną kilku uprzywilejowanych narodów o silnej tradycji muzycznej podnosi się dziś do wysokości symbolu ewolucji muzyki wszechludzkiej — symbolu, do poziomu którego przystosować należy bez zastrzeżeń twórczość muzyczną każdego narodu. Jedynie podporządkowanie się temu nakazowi upoważnia do międzynarodowego porozumiewania się i tylko ta twórczość, która chce się wypowiadać panującym obecnie w świecie mody muzycznej językiem n. p. à la Schönberg albo à la Strawiński, jest uznawaną na terenie międzynarodowym. Tendencje takie skupiają się w towarzystwie „Internacjonalnej muzyki“, które reprezentuje tak zwany modernistyczny kierunek.

I oto międzynarodowa organizacja, która winna by widzieć cel swego istnienia w dążeniu do poznawania dorobku muzycznego każdego narodu poprzez najważniejsze fazy jego rozwoju, w jego trwałych epokowych wartościach, celem wzbogacenia kultury ogólnoludzkiej świeżym dopływem tych wszystkich plemiennych odrębności, które stanowią istotę kultury muzycznej każdego narodu, ta organizacja stoi na usługach przemijających kierunków w sztuce, które powstają po to, aby za chwilę ustąpić nowym hasłom, nowym prądom, kształtować nowych wyznawców, zwalczających swych poprzedników.

W dziedzinie sztuki okresy takie są zjawiskiem zwykłym. Każde pokolenie je przeżywa. Z istotną twórczą ewolucją sztuki, która zależną jest od poszczególnych objawień geniuszu, ma takie zewnętrzne falowanie bardzo mało wspólnego. Częstokroć zanim jeszcze gorliwi naśla-

dowcy umocnią nowe niezbite prawa, ogłaszają nowe kanony piękna, potęgą objawienia twórczego obraca w gruzy świeżo zbudowane kaplice, skazuje na banicję wyznawców, a to co miało być dniem dzisiejszym, nawet przyszłością — zapada się w przepaść.

Sztuka nie jest ani nową ani starą, ani modną, ani modernistyczną, nie daje się krępować ani prawami przeszłości, ani doktrynami teraźniejszości.

•

Bardzo ciekawe spostrzeżenia, dotyczące rozwoju muzyki rosyjskiej poprzez jej liczne etapy, czyni Borys de Schloezer w swym artykule, poświęconym pamięci Liapunowa („La Revue Musicale”).

Bałakirew, Liapunow, Rimski - Korsakow i ich wyznawcy w przeciwieństwie do Czajkowskiego i Taniejewa, których kierunek uważany był wówczas za bardzo eklektyczny, stworzyli w Petersburgu tak zwaną „grupę pięciu”, która wzięła sobie za cel wywalczenie muzyce rosyjskiej narodowej prawa do dalszego rozwoju. Drogą, prowadzącą do zrealizowania tych idei, szukała wyżej wspomniana grupa w zupełnej asymilacji muzyki rosyjskiej z ówczesną kulturą muzyczną europejską i jej formą klasyczno-romantyczną. Po za tym ideałem, dla grupy tej nie było nic godnego uznania. Według ich idei muzyka rosyjska mogła się rozwijać tylko o tyle, o ile się podporządkuje wymaganiom i normom Zachodu. Jak słusznie zaznacza Schloezer, dążność ta była właśnie istotą akademizmu, który sztucznie tworzy absolutne prawa, zmierzające do zniewolenia techniki indywidualnej poszczególnych twórców, wysuwając natomiast technikę, zależną od uświęconych w Europie formułek. Ofiarą tych dążeń (zaznacza dalej Schloezer) był naówczas Mussorgski. Odrębność jego techniki kompozytorskiej, przeciwstawiającej się technice Berlina, Lipska i Paryża, uznano w Petersburgu za godną pogardy. Dość powiedzieć, że pseudo-rewolucjonista, akademik Liapunow zaćmił naówczas Mussorgskiego!

Jeżeli weźmiemy stosunek muzyki rosyjskiej do europejskiej, to cóż pozostało z tej pseudo rewolucyjnej epoki? Przecież nie Liapunow i nie Bałakirew. Pozostał przede wszystkim niedoceniony wówczas Mussorgski, którego obecnie stawia się w rzędzie najznakomitszych twórców, tych twórców, którzy mieli wpływ na rozwój muzyki ogólnoeuropejskiej. On właśnie był tą siłą, która oswoodziła muzykę rosyjską od ciężaru form i tradycji romantyzmu. On był istotnym rewolucjonistą i za to jest dziś tak bardzo ceniony.

•

Muzyka jest najbezpośredniejszą z istniejących sztuk; będąc najistotniejszym objawieniem psychicznej odrębności narodu, jest jedno-

częściej sztuką najbardziej narodową i najbardziej nadającą się do zinternacjonalizowania.

Znaczenie muzyki polega nietyle na formie wypowiedzania się, ile na odrębności pierwiastków melodyjnych i rytmicznych. Prymitywy sztuki pochodzą z muzyki ludowej i powinny mieć formę odpowiednią do swego charakteru. Jaką ma być ta forma, nie można przewidzieć ani narzucić; zależnem to jest od stopnia talentu i genialności twórcy. Naogół jednak forma rodzi się jednocześnie z treścią melodyjną. O ile w literaturze każde dzieło chcąc sobie zdobyć wpływy internacjonalne może być tłumaczone, a przez kongenjalne tłumaczenie może niejednokrotnie nawet zyskać, o tyle istotna wartość muzyki, jako czynnika dopływu ożywczego kultury muzycznej, polega na nieograniczonej żadnem prawem formy, na niczem nieskrępowanej o r y g i n a l n o ś c i.

Każdy naród w swej ewolucji przechodzi pewien ferment, ewolucja ta jednak musi przyjść z w e w n ą t r z, nie po przez wpływy z e w n ę t r z n e, narzucone, nie mające związku z rozwojem psychiki narodu. Tylko taka droga prowadzi do krystalizacji stylu muzyki narodu a styl ten w swej zamkniętej odrębności może być wartościowym czynnikiem kultury ogólnoeuropejskiej, wzbogacającym muzykę różnorodnością rytmiczną lub oryginalnością koncepcji melodyjnej. Wpływy zewnętrzne, narzucone tamują częstokroć rozwój muzyczny narodu na znaczny przeciąg czasu. Okresy takie u narodów z bogatą tradycją trwają najdłużej; dowodem jest np. ewolucja muzyki francuskiej, wykołejonej na długie lata w swojej linii rozwojowej przez przemożny wpływ Wagnera.

Narzucenie formy i stylu nie odpowiada wreszcie idei, mającej być podłożem międzynarodowego zbliżenia. Czyż to gwałtowne nakłanianie twórczości do pewnego kierunku, popartego nietyle wrażeniem czysto muzycznym, ile akcją literacką całej armii intelektualistów, działających raczej teoretycznie aniżeli praktycznie, — czyż nie jest to m i l i t a r y z a c j ą sztuki? Zaś przymusowa szata zewnętrzna i jednostajność atmosfery uczuciowej czy nie przypomina munduru żołnierskiego na tle koszarowej szarzyzny?

BRONISŁAW HUBERMAN.

## CZY ISTNIEJE TALENT MUZYCZNY?

W jaki sposób stałem się muzykiem? Dlaczego jestem skrzypkiem, a nie pianistą, wiolonczelistą, a nie kompozytorem, krytykiem? Oto pytania, które niejednokrotnie powstawały w mym umyśle. Pragnę dać na nie dziś odpowiedź, a jednocześnie chcę znów poruszyć zasadniczą kwestję, która mnie zawsze bardzo interesowała, mianowicie kwestję, czy istnieje wogóle jakieś specjalne nastawienie psychiczne i intelektualne, które zgóry już decyduje, w jaki sposób i na jakim polu przejawić się ma talent poszczególnej jednostki. Zawsze mi się wydawało, że takie specjalne, jednostronne uzdolnienia nie istnieją w naturze. Istnieją tylko talenty w pojęciu najszerszym; dopiero układ stosunków zewnętrznych decyduje, jakie formy mają one przybrać w swem realizowaniu.

Talentem nazywam zdolność wchłaniania wrażeń zewnętrznych, przerabiania ich w sferach uczucia i intelektu i wyciskania na nich piętna swej indywidualności, która je przeobraża i nowe nadaje im życie. Wydaje mi się rzeczą pewną, że jednostka, która przejawiała swój talent z powodzeniem w jednej dziedzinie, mogłaby i w wielu innych dziedzinach stworzyć rzeczy godne uznania i pochwały. Przy określeniu drogi, jaką ma kroczyć talent w swej twórczej pracy, decydują zazwyczaj głównie okoliczności i względy, niemające nic wspólnego ze sferą indywidualną jednostki, posiadającej talent. Tradycje rodzinne, stan majątkowy, wychowanie, otoczenie, wrażenia młodości, wpływ rodziców i wreszcie właściwości fizjologiczne, — oto główne z tych warunków, jakie tu wchodzi w grę. Nie ulega wątpliwości, że każdy zawód stawia adeptowi specjalne wymagania. Tak na przykład niemoglibyśmy sobie wyobrazić malarza, cierpiącego na daltonizm, muzyka, nie posiadającego subtelного ucha, skrzypka, mającego ociężałe, zgrubiałe palce. Ale te warunki nie decydują przecież bynajmniej o talencie. Są to warunki „mechaniczne“, wprawdzie nieodzowne, ale najzupełniej nieużyteczne w tym wypadku, kiedy nie są one podporządkowane sferom uczuciowym i intelektualnym.

Jeżeli ktoś przejawia uzdolnienia w jednym zawodzie, czemuż niemielibyśmy przypuszczać, że i w innych zawodach okazałby się rów-

nie uzdolniony? Wprawdzie zdarza się, że próby zmiany zawodu dokonywane przez wielkich ludzi nie powodzą się. Ale w wypadkach takich uwzględniać należy te następstwa, jakie zostawia po sobie jednostronna praca w specjalnej dziedzinie.

Frenologowie mogliby mi wskazać na budowę mózgów wielkich ludzi, które nosiły pewne ślady wskazujące na ich zawód. Ale czy mógłby kto stwierdzić z całą pewnością, że te właściwości istniały już przed obraniem zawodu, że nie są one właśnie wytworami jednostronnej pracy, uprawianej w pewnej, raz na zawsze obranej dziedzinie. A przecież przypuszczenie takie byłoby jedynie trafne! Zważmy bowiem, że poprzednie epoki rozwoju umysłowego, acz bezsprzecznie bardzo ożywione, nie znały wielu sfer i zjawisk, które dopiero później zostały opanowane. Przypuśćmy teraz, że w owych epokach rodziły się genialne jednostki, które przez specyficzny układ mózgu przeznaczone były do pracy w dziedzinach, niewłączonych do ówczesnego „stanu posiadania”, wyobraźmy sobie, że poszczególne jednostki posiadały geniusze Billrotha przed odkryciem aseptyki, Skłodowskiej przed wynalezieniem promieni X, Joachima przed powstaniem skrzypiec, Bacha czy Beethovena przed powstaniem form muzyki europejskiej. Gdybyśmy przyjęli bez zastrzeżeń teorie deterministyczne i chcieli obstawać przy twierdzeniu, że kierunek talentu jest już z góry określony, to musielibyśmy dojść do wniosku, że każdy z tych geniuszów byłby równie nieużyteczny, jak ów historyczny banknot tysiącrublowy pewnego potentata rosyjskiego, który na początku wojny rosyjsko-japońskiej znalazł się w Mandżurji i zginął z głodu, ponieważ mieszkańcy tego kraju nie widzieli nigdy takich pieniędzy i nie chcieli zmienić banknotu.

Nie, w naturze nic nie ginie, tem bardziej geniusz! Billroth nawet gdyby nie miał istnieć w jego epoce chloroform, nie byłby pozostał przeciętnym felczerem, Mozart nawet i w epoce kompletnego zaniku muzyki nie umarłby jako lokaj biskupi, a kto może zaręczyć, że antyczna Safo nie przejawiałaby się w naszych czasach tak jak Curie-Skłodowska, a Homer nie okazałby się współzawodnikiem Beethovena? W swych skłonnościach, w swych nawykach i czynach jest przecież każda jednostka związana nierozzerwalnemi więzami z epoką, rasą i otoczeniem. Talent przejawia się najczęściej i najłatwiej w tych dziedzinach, jakie znajdują się w danej epoce u zenitu swego rozwoju; stąd się też tłumaczy, że w każdej poszczególnej epoce występują talenty przeważnie w tych samych dziedzinach.

Przypomnijmy sobie literacką działalność muzyka Schumanna, doświadczenia fizyczne i rozprawy biologiczne poety Goethego, na które powołuje się z całą powagą Darwin w swem dziele o powstaniu gatunków, przypomnijmy sobie czarujące szkice Mendelsohna albo roz-

prawę Billrotha „Kto jest muzykalny” albo wreszcie tłumaczenie poezji Vrchlickiego, dokonane przez genialnego chirurga Alberta. Przypomnijmy sobie prawodawstwo Napoleona, aczkolwiek przez wybitnych prawników epoki opracowane, jednak w swem całokształcie noszące odbicie geniuszu wielkiego wodza. A przecież te wszystkie prace, nie raz wznoszące się w najwyższe regiony twórcze, były dokonane niejako na marginesie zwykłej codziennej pracy w obranym zawodzie, pracy na innem, specjalnem polu.

A więc niema wązkich, dla jednej tylko dziedziny przeznaczonych talentów. Istnieją talenty wielkie, obejmujące całe szeregi dziedzin życia umysłowego i uczuciowego, wznoszące się niekiedy nawet do poziomu t. zw. uniwersalnego geniuszu, istnieją przecież i talenty skromniejsze, nie wspinające się tak wysoko, a jednak potwierdzające w całej rozciągłości omawianą wyżej teorię. To też nie będzie chyba poczytywane mi za zarozumiałość, jeżeli przytoczę na tem miejscu fragment z mego własnego życia, ilustrujący mą tezę o istocie talentu.

\*

W jaki sposób stałem się muzykiem, skrzypkiem? Było to skutkiem następującego splotu okoliczności. Ojciec mój, aczkolwiek samouk w dziedzinie muzycznej, był namiętnym miłośnikiem muzyki. Trudne warunki życiowe nie dały mu możliwości kształcenia wrodzonego instynktu muzycznego. Z tego powodu odczuwał wielki żal i oddawna już marzył, aby wykształcić swego syna na poważnego muzyka. W dodatku niejednokrotnie przekonać się mógł, że posiadam w tym kierunku uzdolnienia nieprzeciętne. Dziś wydają mi się te wszystkie przejawy bezspornie symptomatycznymi, ale czyż można naprawdę dodawać większą wagę piosenkom, wyśpiewywanym przez małe dzieci, lub też ich marzeniom o skrzypcach, trąbkach i innych instrumentach, widzianych w wystawie sklepów muzycznych? Chyba nie. Gdyby bowiem wszystkie te niewinne rzeczy miały być istotnymi symptomatami talentu, to świat zaludniłby się sami niemal geniuszami muzycznymi. W mojem życiu przejawy te nie nabrałyby nigdy znaczenia decydującego, gdyby nie wtrąciła się do mego losu jedna okoliczność, zgoła nie oczekiwana, mająca pewien przysmak egzotyizmu. Szach perski odbywał w owym czasie swą podróż europejską... Proszę się nie śmiać: kaprys losu zrzucił, że podróż możnowładcy Wschodu miała odegrać decydującą rolę w życiu skromnego dziecka prowincjonalnego. A stało się to w ten sposób. Podczas swego pobytu w Warszawie, udzielił szach audjencji jakiemuś cudownemu dziecku, które tak go oczarowało swą grą, że natychmiast otrzymało z rąk jego nagrodę w postaci dożywotniej renty, tytułu nadwornego pianisty i wielkiego orderu Lwa i Słońca.



Wież o tem rozniosła się po całym kraju. „Słońce” wschodnie z orderu, darowanego przez szacha, rozogniło umysły wszystkich rodziców, którzy mogli mieć jakieś nadzieje zdobycia egzotycznej nagrody. I moi rodzice, rzecz prosta, ulegli tej niewinnej psychozie. Po krótkiej naradzie, powzięto decyzję, że mam się poświęcić muzyce. Miałem się uczyć na fortepianie, bowiem i owe szczęśliwe „cudowne dziecko” podbiło szacha grą fortepianową. Ale tu stanęła na przeszkodzie znów jedna z tych napozór nieznacznych okoliczności, które decydują o przyszłym rozwoju talentu. Tą okolicznością był brak pieniędzy na kupno fortepianu. Szczupłe dochody mego ojca zupełnie wykluczały wszelką możliwość nabycia fortepianu na własność; niepodobna było marzyć nawet o wypożyczeniu go na czas dłuższy. I oto wszystkie decyzje i wszystkie marzenia o mojej karierze muzycznej zawisły w powietrzu...

Ale niespodziewanie wtrącił się do mych losów jeszcze jeden, równie niewinny epizod. Na tem miejscu drogi mego życia, które opuścił szach permogło to obudzić zainteresowanie znawcy. Być może, że znawca ten, który miał naówczas wielkie tarapaty pieniężne, zwęszył odrazu możliwość zwerbowania nowego adepta gry skrzypcowej. Dość, że wykrzyknął on, oglądając moje ręce: „Święty Boże, te ręce są stworzone dla skrzypiec!” Może w twierdzeniu tem była nawet doza prawdy, bowiem palce moje w rzeczywistości są bardzo sprężyste i bardzo odpowiednie do gry skrzypcowej. W każdym bądź razie wykrzyknik wyżej przytoczony był nowym lontem, umiejętnie podłożonym pod łatwozapalny gmach ambitnych aspiracji mych rodziców. Doprowadził on wkrótce do pożądanego wybuchu. Zdecydowano, że będę się uczył gry skrzypcowej i że profesorem moim będzie uczeń konserwatorium, spotkany przypadkowo u znajomych.

I oto wstąpiłem na drogę, którą krocę do dnia dzisiejszego. Czy mogę dziś być przekonany, że jest to jedyna właściwa droga, a wszystkie inne byłyby dla mnie zawodne?



G. FRANCESCO MALIPIERO.

## CO O TEM RZEKLIBY NASI DZIADKOWIE?

W numerze 4 — 5 naszego pisma (1925 r.) zamieszczony został artykuł senjora współczesnej muzyki francuskiej Vincent d'Indy'ego p. t. „Rozważania o muzyce modernistycznej”. Wywołał on szereg replik wybitnych przedstawicieli współczesnego ruchu muzycznego, które kolejno zamieszczane są na łamach „Muzyki”. I artykuł niniejszy nadesłany redakcji przez jednego z najwybitniejszych twórców muzycznych młodej Italii, stoi w bezpośrednim związku z tą znamienną polemiką.

Redakcja.

Ileż razy zdarza się napotykać młodych ludzi, zakochanych w starych kobietach! Podobne to do przywiązania niektórych ludzi naszej epoki do muzyki naszych dziadków. Może to dlatego nazywamy „wirtuozami” (cnotliwymi) wykonawców, starych i młodych, którzy nie utrzymują kontaktu z muzyką współczesną i uważają za pogwałcenie cnoty muzycznej nowe prądy, które niosą muzykę ku przyszłości.

Jednakże gdyby nawet kryzys dzisiejszy był znakiem upadku, nie byłoby od rzeczy brać go na serjo i dodawać otuchy muzyce współczesnej; gdyby nawet była chora, już dlatego, że jest sztuką współczesną, powinna interesować naszą generację. Zwalczając „a priori” muzykę współczesną, czyniąc się niewolnikami tej, jaka od stu lat nie poddaje się wpływowi czasu, albo jaka powstała z tych artystów urodzonych w połowie zeszłego wieku, którzy nie oddalili się od stylu muzycznego naszych dziadków, to znaczy zaprzeczać samym sobie wszelkich zdolności muzycznych i gubić najbliższą przyszłość muzyki współczesnej wogóle. Wykonawcy (pianiści, śpiewacy, skrzypkowie, dyrygenci etc.) są wprawdzie bardzo ważnym i nieodzownym współczynnikiem muzycznym, ale przecież tylko twórcy nowej muzyki określają drogi ewolucji sztuki dźwięków.

Muzyka współczesna powinna być podzielona na dwie kategorie: jedna to ta, która nie wyszła z koryta, wytkniętego jeszcze przez naszych dziadków; druga to ta, która walczy w poszukiwaniu nowej drogi przewodniej i którą jedynie nazywać wypada „muzyką współczesną”. Jest rzeczą godną uwagi, że tylko dzieła sztuki, które w swoim czasie nie były wyrazem przelotnej mody, zachowały wieczną młodość i pozostały na zawsze „współczesne”. Przez to właśnie Pier d'alla Francesca jest „współcześniejszy” od Rafaela, Jakopone da Todi, od Metastasja

i Palestriny, Gesualdo z Venosy i Domenico Scarlatti są współcześniejsi od wszystkich autorów dramatów muzycznych, nawet tych z połowy zeszłego wieku.

Byłoby nonsensem nazywać „muzyką współczesną” tylko to, co harmonicznie nie odpowiada poglądom naszych dziadków. Ewolucja muzyczna szła zawsze przez dziedzinę harmonii. Dlatego Palestrina nie rozumiałby Monteverdiego, Monteverdi Dominika Scarlatti’ego, Scarlatti Beethovena, Beethoven Wagnera (tu trzeba się zatrzymać...)

Ale i formy muzyczne miały swoją ewolucję, wprawdzie mniej gwałtowną i idącą po liniach o mniej brutalnych skokach. Tylko o to chodzi, że muzyka od przeszło stulecia przyswoiła sobie, zmieniając to potem w system, tak zwany rozwój tematyczny. System ten jest bardzo... wygodny bowiem umożliwia skomponowanie muzyki, trwającej jakieś dwadzieścia minut przy pomocy czterotaktowego mniej więcej oryginalnego tematu. Jest to najczęściej muzyka sztuczna, martwa. Muzyk jest w tym względzie (nie mówiąc o innych!) przeciwieństwem bankiera, bankier bowiem daje procent od kapitału, muzyk buduje kapitał z procentów. Muzyczni prorocy są nazbyt zainteresowani, aby się móc wyrzec tej dochodowej krótkowzroczności, ale zdaje się nie będzie zbyt śmiałym twierdzenie, że aby umożliwić dalszą ewolucję muzyczną i uczynić naszą muzykę doskonalszą, trzeba koniecznie wyrzec się tego systemu tematycznego i dać możność myślom muzycznym następować po sobie i przetwarzać się dowolnie... Te zasady były przecież charakterystyczną cechą muzyki włoskiej aż do końca XVIII wieku.

To prawda, że wyrzekając się osławionej „przeróbki” tematów, niełatwo jest skomponować czterdzieści pięć minut muzyki (to jest kaliber przepisowy dla symfonii). Ale czy z tego nie wypływa, że nie należy muzyki mierzyć łokciem? Czy pięć minut muzyki żywej, naturalnej nie są warte więcej od trzech kwadransów muzyki, osiągniętej przez system „przeróbek tematycznych”.

Jeżeli harmonia i forma będą się rozwijały równym krokiem, to będziemy mieli muzykę współczesną obdarzoną wielką żywotnością, na złość tym gościom pogrzebowym, którzy już dziś intonują „de profundis”. Co się tyczy naszych dziadków, zostawmy ich, niech śpią w pokoju, tembardziej, że bez wątpienia, zanim zostali naszymi dziadkami, większość z nich kochała młodość i piękne kobiety.

*A solo, 20 września 1925 r.*

ZBIGNIEW DRZEWIECKI.

## NOWE PROBLEMY STYLU FORTEPIANOWEGO.

Żyjemy bezwątpienia w dobie niebywałego rozwoju nowoczesnej literatury fortepianowej. Ilość ukazujących się nieomal z godziny na godzinę utworów jest tak wielka, że nawet fachowcowi trudno jest trzymać rękę na tętnie nowej twórczości muzycznej i być *au courant* wydawanych dzieł choćby tylko wybitnych autorów. Jak się jednak rzecz przedstawi, gdy zastanowimy się nad walorami nowopowstałych dzieł, nad zagadnieniem, czy i jakie nowe twórcze pierwiastki wnoszą one do skarbca muzyki fortepianowej?

Względnie dosyć szeroko rozpowszechnionem jest mniemanie nawet wśród fachowych i wybitnych pianistów, że ilość dzieł, nadających się do wzbogacenia repertuaru, jest znikoma, specjalnie zaś akcentuje się brak nowych koncertów fortepianowych, któreby zwycięsko przeszły ogniową próbę powodzenia. Jeszcze dalej posunięte głosy krytyczne kwestionują wogóle linię rozwojową współczesnej twórczości fortepianowej, twierdząc, że w stosunku do epoki rozkwitu wielkiego stylu pianistycznego zapoczątkowanego przez Chopina i kontynuowanego przez Liszta, nosi ona nawet znamiona wyraźnego upadku. Ciekawym symptomem w tym względzie jest artykuł pianisty Pawła Emmericha, znanego propagatora muzyki modernistycznej p. t. „*La de cadenza dell'arte pianistica*” („*Il Pianoforte*” Nr. 6 1925 i *Musikblätter des Anbruch*” Nr. 9 1925). Chcąc zgłębić poruszone wyżej zagadnienie należy bliżej uprzytomnić sobie znaczenie Chopina i Liszta dla rozwoju sztuki fortepianowej.

Epokową zasługą naszego nieśmiertelnego mistrza jest niesłychane w swym jasnowidzeniu zrozumienie istoty fortepianu Chopin zdołał tak idealnie zespolić swą twórczość z charakterem tego instrumentu, że dzieła jego nie dadzą się inaczej myśleć i słyszeć jak tylko fortepianowo. Zrozumienie tej, zdawałoby się tak prostej prawdy, że fortepian ma swoją specyficzną barwę, brzmienie, swe własne, prawa techniki i aplikatury, tak jak każdy inny instrument, okazało się niezwykle płodnem w następstwa, gdyż nie tylko doprowadziło do powstania szeregu arcydzieł czystego stylu fortepianowego, lecz zapoczątkowało nową erę wielkiego wirtuozostwa.

Po Chopinie Liszt uczynił bezwątpienia krok naprzód w dziedzinie wzbogacenia środków ekspresji fortepianowej, jednakże nie potrafił utrzymać tej cudownej harmonji, jaką podziwiamy w twórczości Chopina pomiędzy treścią i formą. Aczkolwiek przerost pierwiastka czysto zewnętrznego, wirtuozowskiego nad nikłą nieraz, wprost banalną treścią był często doprowadzany w utworach jego do granic pustego efekciarstwa, to jednak majsterstwo jego w znajomości i władaniu instrumentu podziwiamy do dnia dzisiejszego.

Kontynuatorami Liszta w kierunku transkrypcji fortepianowej byli lub są Tausig, Godowski i Busoni; znaczenie ich dla pianistyki społecznej jest bardzo wielkie.

Wraz z rozwojem budowy fortepianu, jego skali dźwiękowej i barwnej, muzyk społeczny, wychowany w kulturze fortepianowej Leszetyckiego, Godowskiego, a szczególnie Busoniego, posiada arsenał środków pianistycznych i pogląd na fortepian daleko szerszy niż w czasach Chopina, a nawet Liszta. Niezwykłe wzbogacenie techniki palcowej i akordowej, rozszerzenie skali dźwiękowej od najsztudniejszego pianissima do przytłaczającego swą potęgą fortissima organowa registracja, instrumentalne wydzielanie głosów, kolorystyka a szczególnie uświadomienie sobie potężnego znaczenia kontrastu — oto nowe zdobycze pianisty.

Tak uzbrojeni stanęliśmy na progu modernizmu muzycznego. W odniesieniu do fortepianu oznacza on niejednokrotnie zerwanie kontaktu z nakreślonymi wyżej usiłowaniami stworzenia czystego stylu fortepianowego i zatracenie fortepianowości w wyjaśnionym powyżej znaczeniu. Na płaszczyznę dźwięku fortepianowego zaczynają przedostawać się pomysły i myśli muzyczne nieraz najzupełniej obce duchowi instrumentu. Powstały stąd takie dziwolaży pianistyczne jak np. utwory Schönberga, które jedynie chyba jako „klavierauszug’owe” traktowanie pomysłów orkiestrowych zrozumieć można.

Rozdźwięk, jaki daje się często spostrzegać w stosunku muzyki współczesnej do dotychczasowego pojmowania ekspresji i faktury fortepianowej, tłumaczy po części niechęć pianistów do muzyki nowoczesnej. Znaczną rolę odgrywa tu również przerost czysto mistrzowskich elementów, pewien konserwatyzm repertuarowy i wreszcie zrozumiałe dążenie po drodze najmniejszego oporu a największego powodzenia, jednak nie wolno zapomnieć, że linja rozwojowa Liszt — Busoni osiągnęła już przed laty swój punkt kulminacyjny i dalej po drodze „zoktawowania”, zdwajania, potrajania, powielania biegników, akordów i linii melodyjnej już iść niepodobna. Odchylenie się kierunku modernistycznego od tej linii rozwojowej otwiera nowe możliwości i perspektywy...

Postaramy się niżej pobieżnie zanalizować poszczególne szkoły narodowe muzyki fortepianowej, podążając w miarę możliwości za rwącym niepowstrzymaniem naprzód prądem twórczości społecznej.

Bezwzględnie najmniejsze wyczucie dźwięku fortepianowego znajdziemy w społecznej szkole niemieckiej. Czy to będzie Reger, u którego zbyt gęste zgrupowanie akordów, natłoczenie szczegółów, brak perspektywy pomimo ciekawej skądinąd strony muzycznej daje rzeczy w całości fortepianowo chybione, czy też przywódcy atonalizmu i politonalizmu Schönberg, Hindemith, Krenek, styl których ma charakter tak bardzo afortepianowy, w dziełach ich na każdym kroku znajdziemy dowody naszego twierdzenia<sup>\*)</sup>. Jeśli jeszcze przypomnimy sobie, że zarówno Bach, Haydn, Mozart, jak i Beethoven, Schuman, Brahms byli Niemcami, to mimo całego, szacunku dla tych wszystkich wielkich twórców, którzy wykuli zasadnicze formy muzyki fortepianowej, łatwo dojdziemy do wniosku, że poczucie barwy nie jest mocną stroną psychy germańskiej.

Jak bardzo różnią się od niemieckiej, fortepianowe szkoły rasy łacińskiej! Najmniej rewolucyjni są kompozytorowie hiszpańscy. Jednakże utwory Albeniza, Granadosa i de Falli stanowią bardzo cenne wzbogacenie repertuaru pianistowskiego. Oparcie się na interesującej, ludowej muzyce hiszpańskiej, wyczucie barwy i brzmienia fortepianu, z ducha rasy wykwitłe poczucie miary, elegancji i grandezzy, ciekawa rytmika, często nowe pomysły czysto pianistyczne — oto krótka charakterystyka stylu fortepianowego hiszpańskiego.

Nowa szkoła francuska zdumiewa swą twórczą tężyzną. Ma ona dla dziejów literatury fortepianowej wprost przełomowe znaczenie. Impresjonizm francuski zapoczątkował zupełnie nowy sposób używania fortepianu. Subtelność, kolorystyka, nastrojowość i egzotyka (u Debussy'ego) niezmiernie doniosłe nawiązanie przerwanych nici z epoką clavicinistów, niebywała pomysłowość i majsterstwo (u Ravela), nawrót do prostoty i oszczędnego używania środków (np. Poulenc'a), zastosowanie bitonalności (Milhaud) — oto charakterystyczne cechy przedstawicieli szkoły francuskiej. Jeśli do tego dodamy niezwykle poczucie miary, zmysł architektoniczny i to coś nieuchwytnie, ten gallski ospryt, właściwy genjuszowi francuskiemu i w innych dziedzinach — będziemy mieli dość pełny obraz nowej twórczości Francji.

Słowiańskie szkoły, zwłaszcza polska i rosyjska zajmują wybitne miejsce w muzyce fortepianowej doby obecnej. W Polsce, ojczyźnie Chopina, twórcy nowego stylu fortepianowego, wyczucie jego epokowego znaczenia nie było może największe. Stąd wynika, że nie wszyscy kompozytorowie kierunku nowoczesnego odczuwają równie głęboko potrzebę pogłębienia faktury i brzmienia instrumentu. Różyczki

np. ma wysokie poczucie zaokrąglonego brzmienia lecz za mało pracuje nad urozmaicheniem ornamentyki i wzbogaceniem faktury, co jest powodem, że naogół jego utwory fortepianowe nie dosięgają poziomu dzieł orkiestralnych. A szkoda, gdyż takie klejnociki jak „Tańce polskie” lub „Laguna” wykazują, jak wiele mógłby Różycki dać... gdyby więcej chciał.

Szymanowski tworzy rzeczy przedziwne i, co najważniejsza, pomimo różnych faz, jakie rozróżnić możemy w jego twórczości, nadać umiał swym wszystkim kompozycjom swój własny odrębny styl fortepianowy. Wznosząc się w ostatnich latach na takie wyżyny wyrazu muzycznego (trzecia Sonata lub „Maski”), jakichbyśmy napróżno szukali w całej spólczesnej literaturze fortepianowej, lub dając takie dowody powściągliwości w używaniu środków ekspresji jak w „Mazurkach” — Szymanowski osiąga niemal ciągle nowe, niezwykle wprost brzmienia.

Skomplikowana faktura spólczesna, nowe pomysły atonalne lub politonalne stwarzają dla pianisty wielkie, trudności interpretacyjne. Atonalność na fortepianie brzmi bezwzględnie gorzej, niż w muzyce instrumentalnej, gdzie różnolitość brzmienia instrumentów łagodzi ostrość dysonansów. Wykonanie utworów atonalnych wymaga od pianisty zupełnie nowej techniki, umiejętności tuszowania poszczególnych ostrości i chropowatości a wydobywania na wierzch konturów t. j. tematów, i architektoniki t. j. rozplanowania całości. Zrozumiałem się staje przeto, że styl fortepianowy Szymanowskiego natrafia na zastrzeżenia niektórych pianistów i krytyków, gdyż leży niekiedy na uboczu czystego brzmienia fortepianowego.

Tansman nie stworzył jeszcze takich dzieł, w którychby jego styl fortepianowy przemówił głębszym i oryginalnym wyczuciem brzmienia, lecz można się po nim niejednego w tej dziedzinie spodziewać.

Szkoła rosyjska zwraca uwagę na pierwszy rzut oka swemi rozmiarami, jak również okolicznością, że kompozytorowie najnowsi są przeważnie wielkimi pianistami. Tacy Rachmaninow, Skrjabin, Medtner, Prokofjew, a nawet Strawiński, który sam wykonuje własne utwory, są pianistami. Stąd znajomość arkanów sztuki i brzmienia fortepianowego jest u kompozytorów rosyjskiej szkoły nowoczesnej wielka, wprost bezkonkurencyjna w odniesieniu do autorów innych narodowości. Z kompozytorów fortepianowych na pierwszym miejscu należy postawić Prokofjewa, którego odrębna, oryginalna sylwetka pianisty odbija się jak w lustrze w jego stylu kompozytorskim. Jest on również jednym z nielicznych autorów koncertów fortepianowych, które zdaje się zbogacą na stałe repertuar pianistyczny.

Tak skrajnie rewolucyjny, mimo że nieco i djalektyczny umysł, jakim jest Strawiński, również zajmuje się fortepianem. Zupełnie nie-

zwykle są jego oryginalne transkrypcje z „Pietruszki”. Dziecinne drobiazgi pięciopalcowe wykazują wielkie majsterstwo obrazowania w ramach jaknajciaśniejszych. Kosztowały go te drobiazgi, jak sam mi wspominał, znacznie więcej pracy niż najbardziej skomplikowane stronice partytur orkiestrowych. Najnowsze jego dzieła — koncert i sonata, oparte na powrocie do starych form, do linearnego kontrapunktu, pomysłów figuracyjnych à la Czerny (sic!), rytmiki à la jazzband, stawiają nas przed nowymi problematami, zajęcie stanowiska względem których jest z punktu widzenia fortepianowego narazie dość trudne.

Wzbogacenia literatury fortepianowej i zasilania jej nową świeżą krwią można oczekiwać również od powstającej obecnie nowej muzyki na drugiej półkuli.

Że więc rozwój współczesnej muzyki fortepianowej idzie po nowych, odrębnych nieraz torach, że odbiega od tego, cośmy przywykli uważać za wykwit i szczyt kultury tego instrumentu, że otwiera przed pianistami i miłośnikami nowe, nieraz niezmiernie trudne zadania, — to jeszcze nie upoważnia nas do pesymistycznego sceptycyzmu i doszukiwania się znamion upadku w muzyce modernistycznej, która jest, tak jak była każda sztuka i w każdym czasie — tworem ducha czasu. W krótkim, bardzo krótkim czasie „dzisiaj” stanie się — „wczoraj”, nowoczesna, futurystyczna muzyka stanie się muzyką dawniejszą i... konserwatywną, tak — zacofaną, i co najważniejsza — to, co dziś wydaje się niezrozumiałem, o co kruszymy kopie — stanie się zupełnie zrozumiałem i jasnym, i walczyć oń przestaniemy.





## HENRYK MELCER.

*Z OKAZJI JUBILEUSZU 30-LECIA DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ.*

Kiedy rezultat konkursu 1895 r.<sup>\*)</sup> otoczył Melcera blaskiem sławy, młody kompozytor i wirtuoz był nie tylko ukończonym konserwatorzystą warszawskim (w r. 1891), lecz ukończonym uczniem Leszetyckiego w Wiedniu (w r. 1893). Znany był również w Rosji, po odbyciu podróży artystycznej ze sławną śpiewaczką Nicholson.

Zaczęła się potem wędrownica po szerokim świecie, rozpoczęta dużym powodzeniem w Berlinie i w Paryżu. Podczas tej wędrownicy miał Melcer szczególniejszy sukces po wykonaniu swego koncertu w Petersburgu, w symfonicznym wieczorze cesarskiego Tow. muzycznego. Krytyka przyznała wykonawcy i autorowi wartość niezmiernie wybitną, wróżąc mu przyszłość świetlaną. Te same słowa uznania i wróżb jak najlepszych zebrał po pierwszym występie w Helsingforsie.

Przy pracy kompozytorskiej i wirtuozowskiej zwracał się również Melcer w stronę pedagogii muzycznej, zajmując stanowisko profesora konserwatorium we Lwowie, a potem konserwatorium w Wiedniu. Obowiązki, złąd wynikające, godził z ciągłymi podróżami koncertowymi za granicą i w kraju, a jako muzyk o bardzo szerokich horyzontach artystycznych, energiczny i pracowity, stawał również na czele instytucji i orkiestr w Wiedniu, Warszawie, Lwowie, Łodzi, dyrygując przytem wykonaniem utworów własnych i cudzych.

Wyteżające zajęcia pianisty, pedagoga i dyrygenta nie odrywały go jednak od pracy twórczej. Przedewszystkiem już w r. 1898 nowe odznaczenie przyczyniło się do podniesienia autorytetu naszego kompozytora. Na konkursie imienia Paderewskiego w Lipsku otrzymał Melcer nagrodę za drugi swój koncert c-mol. Utwór ten przeszedł znów krytykę sędziów, niezmiernie wybrednych i bezkompromisowych. Ale też znana wartość koncertu nie potrzebowała się obawiać sądu najpoważniejszego i najsurowszego. Było to dzieło wielkiego opanowania formy i techniki kompozytorskiej było dziełem inwencji głębokiej, przepojone duchem szczerzej poezji. Niezadługo potem wykończył Melcer operę „Marja”, wystawioną w Warszawie 1904 r. Mnóstwo w niej bardzo pięknych

<sup>\*)</sup> Szczegóły o konkursie im. Rubinstein'a podaje Jubilat w „Trybunie Artystów” niniejszego numeru.

szczegółów wokalnych i orkiestrowych. Do muzyki fortepianowej naszej przeszło z niej opracowanie „Prząśniczki”, wydane przez Piwarskiego w Krakowie. Wyobraźnię naszego kompozytora pociągnął również ku sobie Wyspiański: „Protesilasem i Laodamją”. Całego dzieła Melcer nie wykończył, ale pozostał z tego fragment, wykonywany z wielkiem powodzeniem na estradach.

W dziedzinie twórczości wokalne Melcera znane jest dzieło „Pan Twardowski”, na chór i orkiestrę, do słów Mickiewicza, a pięć pieśni do słów Ryszarda Dehmela zaliczyć trzeba między najwybitniejsze utwory europejskiej literatury pieśniowej. W muzyce kameralnej mamy Trio fortepianowe g-mol i sonatę skrzypcową G-dur. Trio oraz „Morceaux caracteristiques” na fortepian, op. 5, były również nagrodzone na konkursie Rubinstein’a w r. 1895, te drugie wydane później przez Jakubowskiego i Zadurłowicza we Lwowie.

Muzyce fortepianowej dał Melcer szereg kompozycji, prócz powyżej wymienionych. Wszystkie mają treść wysoce interesującą, fakturę pierwszorzędną, wszystkie zwracają na siebie uwagę wyzyskaniem dźwięcznych barw fortepianowych. Pomiędzy niemi transkrypcje pieśni Moniuszki są wzorem mistrzowskim tego rodzaju opracowań, które umieją w sferę dźwięku fortepianowego przenieść i nawet zbożać myśl autora pieśni nie wychodząc ani krokiem poza styl jego i nastrój, a dając jednocześnie wykonawcy pole do błyszczącego efektu pianistowskiego.

Do Warszawy na stały pobyt zjeżdża Melcer w r. 1907 i od tej chwili patrzymy bezpośrednio na jego pracę pilną i owocną, choć ciężką, bo *nie* lekki jest żywot artysty-muzyka tej miary, mieszkającego „pomiędzy swoimi”. Praca ta owija się około opery, w charakterze dyrygenta, około Filharmonji, w charakterze dyrygenta i pianisty, koncentruje się bardzo w zadaniach pedagogicznych.

W ostatnich latach staje Melcer na czele największej w kraju uczelni muzycznej, jako dyrektor konserwatorium w Warszawie. Wraz z gronem jej profesorów prowadzi ideową pracę, walcząc z warunkami wyjątkowo ciężkimi i mimo tych trudności prowadzi instytucję coraz wyżej na drodze stałego rozwoju. W zeszłym miesiącu objął stanowisko profesora kompozycji po ś. p. Romanie Statkowskim, ukochanym i światłym kierowniku młodzieży. Na stanowisku tem trzeba go powitać jako najodpowiedniejszego z tytułu jego talentu twórczego, wiedzy i olbrzymiej praktyki, z tytułu jego szerokich poglądów na sztukę. Zagranica mogłaby pokazać niewielu muzyków podobnej miary na tych stanowiskach. Bo wiedzę swoją ugruntował Melcer na dokładnej znajomości tego, co stało się wielkiem w przeszłości, a idzie myślą daleko w przyszłość, z sądem krytycznym, nie wpłcionym w ograniczoną siatkę utartych szablonów.

*Felician Szopski.*

# TRYBUNA ARTYSTÓW.

## GARŚĆ WSPOMNIEN.

NA MARGINESIE 30-LECIA DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ.

Konkursy im. Antoniego Rubinsteina, które musiały przerwać swe istnienie w zawierusze wojennej, były w swoim czasie niezwykle ważnym czynnikiem na arenie życia muzycznego. Powstały one z zapisu Rubinsteina a nagrody, wynoszące 10.000 franków, składały się z odsetek kapitału, przeznaczanego na ten cel przez świetnego muzyka rosyjskiego. Konkursy odbywać się miały według intencji Rubinsteina co 5 lat, przenosząc się kolejno z Petersburga do Berlina, Wiednia i Paryża. W ten sposób odbyły się konkursy następujące: w 1890 r. w Petersburgu, w 1895 w Berlinie, 1900 — w Wiedniu, 1905 — w Paryżu i 1910 znów w Petersburgu.

Konkurs, w którym brałem udział, odbył się w Berlinie w 1895 roku. Przygotowałem następujące kompozycje: koncert fortepianowy e-moll, wydany następnie u Doblingera w Wiedniu, trio g-moll, wydane w firmie Ries und



i trzecia, które wykonałem bez przerwy, nie zmieniając w kompozycji ani jednej nuty, i przemianowałem ad usum jury ten mój koncert na „Concertstück”!

Audycje konkursowe odbywały się w atmosferze bardzo uroczystej. Przed estradą w tym miejscu, gdzie zazwyczaj znajdują się pierwsze rzędy krzeseł, umieszczony został wielki stół, przy którym zasiadli członkowie jury na czele z prezesem, dyrektorem Konserwatorium Petersburskiego prof. Johannsenem, ustanowionym przez zapis Rubinsteina. W skład jury wchodził poza tem następujący znani muzycy: Safonow, Diemer, Jedliczka, Hollaender, Jadassohn, Kleinmichel, Klindworth, Widor, Hamerick, Busoni, Dorn, Ehrlich. Poza tem zjechało się na ten konkurs wielu sławnych artystów. Tu zetknąłem się po raz pierwszy ze Skriabinem, uznawanym za jedną z najpiękniejszych nadziei w dziedzinie muzyki.

Wszystkie szczegóły mego występu konkursowego stoją dotąd w mojej pamięci i nie zatrać się prawdopodobnie w niej nigdy. Pamiętam chwile krytycznego wyczekiwania po występie. Z kandydatów, którzy brali udział w konkursie kompozytorskim, dwóch wybiło się od razu na pierwszy plan: pewien Duńczyk i ja. Otóż z tym właśnie współza-

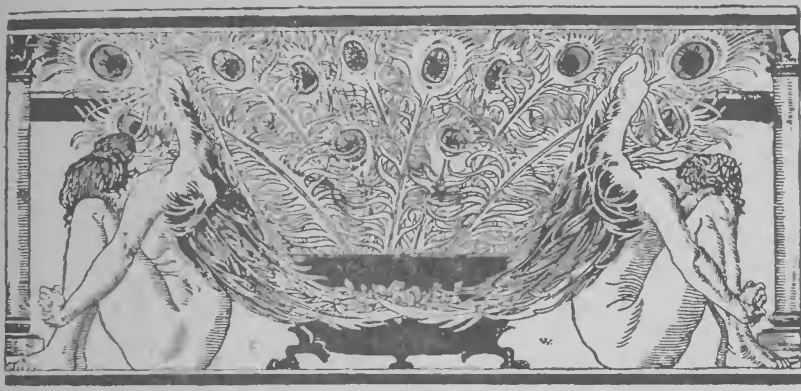
Erler, i dwa „Morceaux Caracteristiques“ z zeszytu wydanego następnie u Jakubowskiego. Pewne trudności wynikły z powodu klauzuli zapisu Rubinsteina, wymagającej nie koncertu, lecz obowiązkowo „Concertstücku”. Jednakże udało mi się zaradzić niebezpieczeństwu i to w sposób niezmiernie prosty: połączyłem część drugą

wodnikiem oczekiwaliśmy na schodach wyniku posiedzenia jury. Trwało ono dość długo. Wreszcie otrzymaliśmy od prof. Jedliczki wiadomość o wyniku. Pierwsze powinszowanie złożył mi mój współzawodnik. Wezwany zostałem do sali. Odczytano mi decyzję jury, przyznającą mi nagrodę 5.000 franków, poczem przewodniczący w imieniu członków jury złożył mi życzenia pomyślnego rozwoju mej działalności, zalecając jaknajkorzystniejsze wyzyskanie tych możliwości, jakie przyniosła ze sobą nagroda. Po ukończeniu konkursu fortepianowego, z którego wyszedł zwycięzcą Józef Lewin, odbył się w salonach Wolffa wielki raut na cześć laureatów. „Musik wird nicht getrieben“ — głosiły karty zaproszeniowe. Zamiast muzyki, którą byliśmy wszyscy przesyceni, wypełniły zebranie przyjacielska pogawędka, zwierzenia i żarty.

Dziś kiedy z pewnego już oddalenia patrzę na ową chwilę, wydaje mi się nagroda, uzyskana wówczas, wydarzeniem niezmiernie doniosłym dla dalszego układu mego życia artystycznego. Znaczna jak na owe czasy suma 5.000 franków przecięła dość groźne komplikacje finansowe, które uniemożliwiały mi swobodną pracę artystyczną. Przedewszystkiem zaś z młodzieńczą gorączkowością pośpieszyłem się ze zrealizowaniem oddawna już powziętego planu. Nie czekając nawet na wypłacenie nagrody, za pożyczone pieniądze wyjechałem do Heringsdorfu, aby zobaczyć... morze. Były to chwile niezapomniane! Kiedy wróciłem po kilkudniowym pobycie nad brzegiem morskim do Berlina, otrzymałem zaproszenie od prof. Wegeliusa na stanowisko profesora Konserwatorium w Helsingsforsie. Wkrótce udałem się do Finlandji i zaprzęgnąłem się do ciężkiej pracy codziennej, w której przeszły wszystkie lata następne...

Wspomnienie konkursu, nagrody i wycieczki do Heringsdorfu dotąd jeszcze jest jedną z najpiękniejszych okras mego życia. Często też wracam do niego myślą i uczuciem, odrywając się od codziennej, niekiedy dość twardej i surowej rzeczywistości.

*Henryk Melcer.*



## IMPRESJE MUZYCZNE.

*Rozpoczynając drugi rok wydawnictwa, tak pisaliśmy o zadaniach naszego pisma:*

*„Pismo nasze dąży do złączenia wszystkich zdrowych prądów polskiego życia muzycznego pod hasłem kultury i postępu. Nie należy ono do żadnego obozu, do żadnej partji czy koterji. Zainteresowanie nowoczesnymi prądami muzycznymi łączy z pietyzmem dla przeszłości i szacunkiem dla każdego poważnego wysiłku artystycznego, wypływającego ze szczerego umiłowania sztuki; dążenie do zbliżenia życia muzycznego Polski z ruchem artystycznym Europy łączy z żywą troską o rozwój polskiej sztuki narodowej i o zachowanie w całej czystości jej samoistnych pierwiastków etnograficznych“.*

*Zadania takie określają już zgóry zasadniczy ton i zakres zainteresowań pisma. Nie może ono być rzecznikiem jakiegokolwiek wojującego obozu, nie może być wyrazicielem jakiegokolwiek, na wybujałym indywidualizmie opartej, ideologii twórczej. Nie może zniżać się do tych małostkowych spraw codziennego życia muzycznego, których aktualność, najczęściej bardzo wątpliwa, trwa krótko i przemija bezpowrotnie.*

*Oto kierunek naszego pisma, chyba jedynie możliwy i celowy...*

*Rozpoczynając trzeci rok istnienia, uważaliśmy za stosowne przypomnieć go przyjaciółom naszym, podtrzymującym nasz zapał swem zainteresowaniem dla pisma, a jednocześnie wskazać go tym, którzy szukają w pracy naszej jaskrawych haseł i polemicznych metod.*

\*

Powrót do Warszawy Grzegorza Fitelberga, do niedawna dyrektora i... dyktatora artystycznego „Filharmonji Warszawskiej“, znów obudził dyskusję na temat gospodarki artystycznej tej instytucji.

W akcji filharmonicznej zaszły w sezonie bieżącym zmiany decydujące. Muzyka polska przemówiła głośniejsz i swobodniejsz. Nie krępuje jej już przesadnie wysoki cenzus artystyczny, stosowany przez poprzedniego kierownika, który, w najlepszych zresztą intencjach szczerego artysty i patrioty, otwierał podwoje swej instytucji jedynie dla najwybitniejszych i najślawniejszych twórców polskich, siejąc w sercach pozostałych przedstawicieli naszej muzyki zrozumiałe zwątpienie i paraliżując ich twórczość. Przy podjum kapelmistrzowskiem ukazują się różni kapelmistrze polscy, przez lata ostatnie trzymeni w przymusowem oddaleniu od polskiego życia koncertowego.

Obok tych zmian dodatnich każe bezstronność zaznaczyć dwie zmiany ujemne. Pierwszą jest obniżenie poziomu produkcji orkiestrowych, nie zawsze zdradzających w sezonie bieżącym prawdziwie twórczy zapał i systematyczność pracy przygotowawczej. Drugą zmianą jest dość dotkliwie zubożenie repertuaru symfonicznego, który z ostateczności przesadnego „modernizowania“ wpadł w drugą ostateczność—zbytniego konserwatyzmu, gdyż nie zawierał w roku bieżącym niemal ani jednego nowego dzieła symfonicznego autorów obcych.

Ale czyż te ujemne strony tegorocznej kampanji artystycznej miałyby świadczyć o konieczności przywrócenia dawnej dyktatury kapelmistrzowskiej?

Bynajmniej. Zarówno poziom wykonawczy koncertów, jak i programy zależne są głównie od dyrygentów. Jeżeli będą oni pamiętali o pięknych tradycjach naszej pierwszej placówki symfonicznej, nakazujących najwyższą dbałość o poziom artystyczny instytucji, poprzez ich usiłowania orkiestra, oddająca dziś swe siły w bezinteresownym niemal zapale na służbę wielkiej Sztuki. Nie będzie wówczas ani braków ani załamań w akcji koncertowej. Będzie się ona rozwijała swobodnie, z wielkim pożytkiem dla całokształtu naszej kultury.

(mgl).





# Z OPERY I SAL KONCERTOWYCH.

W A R S Z A W A.

WZNOWIENIA OPEROWE. — WYSTĘPY H. LIPOWSKIEJ. — NOWE KOMPOZYCJE POLSKIE. —  
KAPELMISTRZE I SOLIŚCI. — JUBILEUSZ H. MELCERA.

W życiu operowym stolicy najwybitniejszymi wydarzeniami okresu sprawozdawczego były trzy wznowienia. Wszystkie były bardzo pożądane pod względem repertuarowym. Z największym uznaniem spotkało się wznowienie „*Verbum nobile*”, starego wiekiem, ale wiecznie młodego duchem arcydzieła moniuszkowskiego. Nawet w dzisiejszych, przełomowych czasach ściągnęło ono do pustawej zazwyczaj sali Teatru Wielkiego liczne zastępy słuchaczy, którzy nie szczędzili oznak żywego zadowolenia estetycznego. Było ono najzupełniej usprawiedliwione, gdyż i wykonanie dostrajało się do wysokiego poziomu inspiracji moniuszkowskiej. Styl wagnerowski nie odpowiada w tej samej mierze talentom i umiejętnościom naszych artystów. Soliści, w szlachetnym porywie inwencji odtwórczej, wnoszą się często na tak wysoki poziom artystyczny, że na plan drugi ustępują wszelkie refleksje o czystości stylu i o tradycjach wykonawczych. Natomiast w orkiestrze i zespołach braki stylistyczne dają się odczuwać bardzo często i bardzo dotkliwie. „*Tristan i Izolda*” należą do tych oper naszego repertuaru, które doznały na sobie starannego i pieczołowitego opracowania technicznego i stylistycznego; to też i dziś, po kilkoletniej przerwie, ukazała się ta opera w formie najzupełniej zadowalającej. Wznowienie „*Walkirii*” budziło natomiast pewne refleksje krytyczne. Mimo energicznej pracy przygotowawczej Adama Dołżyckiego, pracy, podsycanej talentem i szczerym entuzjazmem, nie stoi dziś wykonanie dramatu na najwyższym poziomie, jaki jest osiągalny w naszych warunkach. Dygas, *Wermińska* (nadspodziewanie dobra w roli Sieglindy), *Leska*, *Michałowski* i *Palewicz* tworzą zespół pierwszorzędny; jednakże produkcję zespołu tego w znacznym stopniu obniża wykonanie partii orkiestrowej, częstokroć chwiejne i niedostateczne przemyślane w poszczególnych wyjściach solowych i niedość przezroczyste w splotach polifonicznych.

Znaczne zainteresowanie obudziły występy gościnne primadonny opery lwowskiej, *Heleny Lipowskiej*, posiadającej głos o ciepłej, pieszczotliwej barwie dźwiękowej, oparty na poważnym zasobie środków technicznych.

Z nowych kompozycji, jakie poznaliśmy w ciągu ostatnich tygodni, zasługują „Warjacje symfoniczne” *Jana Adama Maklakiewicza*, na specjalne wyróżnienie. Jest to pierwsza, zakrojona na większą miarę, próba utalentowanego laureata klasy kompozytorskiej, ś. p. R. Statkowskiego. Indywidualność autora nie przejawia się w tym dziele młodocianem z dostateczną wyrazistością; przystania ją spora ilość zwrotów i pomysłów konwencjonalnych, zaczerpniętych z literatury poromantycznej ubiegłego stulecia. Zasób środków harmoniczych nie jest jeszcze dość bogaty; inwencja modulacyjna wydać się musi na tle bieżącego stulecia zbyt powściągliwą. Zaletami bezsprzeczными stylu Maklakiewicza są już dziś: solidne opanowanie techniki kontrapunktycznej, pewność instrumentacji i, co najważniejsza, umiar i dobry smak, uchroniający kompozytora od rzeczy banalnych i komunałów. Utwór *Henryka Cyłkowa* p. t. „Na grób nieznanego żołnierza” dał świadectwo poważnych aspiracji artystycznych autora, znanego u nas przeważnie ze swych dociekań nad problemami akustyki muzycznej. Muzyka „Nieznanego żołnierza” nosi na sobie ślady pewnego przerosu sfery intelektualnej nad emocjonalną w inwencji kompozytora. Współbrzmienia harmoniczne dalekie są od jakichkolwiek szablonów; brane pod lupę analityczną, wydać się muszą wszystkie bardzo interesującymi, w realizacji dźwiękowej niezawsze brzmią one jednak przekonująco. Najbardziej udany jest ponury temat dzwonów żałobnych, rozpoczynający kompozycję i przewijający się przez wszystkie jej dalsze epizody. Nieco ponury nastrój posiada również poemat *Stanisława Kazury* p. t. „Wiosna”. W swej partii wokalne zawiera on znaczne zalety; natomiast orkiestra nie ma większego pola do popisu. Na końcowym efekcie tego dzieła odbija się dość dotkliwie jednostajność tła harmonicznego. Nieznany cykl pieśni *Adama Wieniawskiego*, noszący tytuł „Demon”, wywarł znaczne wrażenie czystością linii melodycznej; z poszczególnych pieśni, objętych tym cyklem, szczególne uznanie zdobyły „Nokturn” i „Niewierna”.

Oprócz tych rzeczy, do niedawna zupełnie nieznanych, słyszeliśmy w okresie sprawozdawczym kilka kompozycji niesłusznie zapomnianych. Największe powodzenie osiągnęło wznowienie „Rapsodji Polskiej” *Grzegorza Fitelberga*. Po wysłuchaniu tego dzieła, wyrosłego z najpiękniejszych wzorów twórczości muzycznej ludu polskiego, budzić się musiał u licznych słuchaczy szczerzy żal do kompozytora, który w napięciu swej wyężonej działalności kapelmistrzowskiej, zapomniał o swym wybitnym talencie twórczym i o tych obowiązkach, jakie nakłada taki talent wobec samego siebie i wobec społeczeństwa. Nie jest to talent „ostatniego krzyku” mody muzycznej. Wywodzi się z Berlioza, a Straussowi zawdzięcza decydujący impuls inwencyjny. Barwność i soczystość harmonji, organiczność i wyrazistość kontrapunktyki — oto zasadnicze cechy stylu kompozytorskiego Fitelberga. Czyż dodawać należy, że przenosząc ten swój styl na paletę orkiestrową, umie on wyzyskać wszystkie jej odcienie?

Nieco skromniejsze są barwy orkiestrowe cyklu symfonicznego *L. M. Rogowskiego* p. t. „Villafranca”. Ale najprawdopodobniej jest ta okoliczność wyrazem intencji kompozytora, hołdującego przeważnie ideałom impresjonizmu francuskiego. „Villafranca” jest dziełem, które zaliczać należy do najbardziej udanych w dorobku artystycznym Rogowskiego. Niektóre ustępy, niepomrotnie wydłużone, mogą w pewnych momentach nużyć — to prawda. Ale cały szereg innych, doskonale zrealizowanych tematycznie i umiejętnie rzuconych na płaszczyznę brzmienia orkiestrowego, okupuje zgórą te braki. Do takich zaliczyć wypada w pierwszym rzędzie wstęp do obrazu, ilustrującego ogrody Hesperyd, który w barwie orkiestrowej i rysunku melodycznymkolwiek zbliżony jest do „Gry Złotemi Jabłuszkami” z „Piómiennego Ptaka” *Igora Strawińskiego*. Udany pomysł kolorystycznym jest temat Herkulesa; ciekawym efektem instrumentacyjnym jest ilustracja pochodu Dionizosa.



Z pozostałych „wznowień” symfonicznych, bardziej znanych i częściej wykonywanych, wymienić należy: piękny, nastrojowy poemat *Ludomira Różyckiego* „Mona Liza”, poemat *Włodzimierza Keniga* p. t. „Epizod”, zwięzły w budowie i starannie opracowany w szczegółach, i „Korsarz” *Piotra Rytla*, utwór młodociany, pełen odgłosów muzyki poromantycznej.

\*

Przy pulpicie kapelmistrzowskim ukazywali się w okresie sprawozdawczym następujący kapelmistrze: Grzegorz Fitelberg, Adam Dolżycki i Ignacy Neumark. Są to imiona, dość już znane u nas, aby zachodziła potrzeba szczegółowego omawiania ich produkcji. Występ *Grzegorza Fitelberga*, który przez dłuższy czas był nieobecny, raz jeszcze mógł przekonać wszystkich, jak poważne i cenne zalety posiada ten wybitny artysta. Pod dyрекcją jego, po kilku zaledwie próbach, wróciła orkiestra niemal do tego samego poziomu wykonawczego, na jakim stała w ubiegłym sezonie, a jaki tylko zrzadka osiągała w sezonie bieżącym. Indywidualność artystyczna Fitelberga nie we wszystkich dziedzinach literatury muzycznej czuje się równie dobrze; utwory nowoczesne odpowiadają tej indywidualności bardziej niż arcydzieła klasyczne. Ale wszystkie dzieła, wykonywane przez tego kapelmistrza, ukazują się w formie skończonej pod względem technicznym, w interpretacji przemyślanej i świadomej swych zamiarów artystycznych. Nieco pokrewną jest natura odtwórcza *Adama Dolżyckiego*. Jest to artysta impulsywny i bezpośredni. Jego poryw uczuciowy jest szczery, jego rozmach interpretacyjny jest imponujący. Ale słabą stroną produkcji symfonicznych tego dyrygenta, jest niedostateczne opracowanie detali, które niekiedy zabija w zarodku najszlachetniejsze intencje. Inaczej przedstawia się sztuka *Ignacego Neumarka*. Ma on za sobą, mimo swego młodego wieku, długie lata zawodowej pracy w wielkich ośrodkach artystycznych i posiada dziś rutynę pierwszorzędnego artysty. Dla osiągnięcia najwyższych stopni w hierarchii dyrygenckiej brak temu artyście mocnej i odrębnej indywidualności artystycznej.

Obok tych dyrygentów ukazał się przy pulpicie kapelmistrzowskim sławny nasz pianista, *Józef Słowiński*, jak wiadomo, zamiłowany miłośnik batuty.

W kronice występów estradowych wypada umieścić na pierwszym planie jeszcze dwa wydarzenia. Pierwszem był recital *Józefa Turczyńskiego*. Uspokojony świetnie, podniecony przejawami sympatii licznych słuchaczy, grał on tego wieczoru ze szczególnym polotem. Program obejmował szereg interesujących dzieł z różnych epok: w części pierwszej słyszeliśmy czarującą suitę Scarlattiiego, w części drugiej „Walc Mefistofelesa” Liszta w układzie Busoniego, drobne utwory Poulenca i wreszcie na bis, rapsodję Liszta. Dzieło Liszta w przeróbce Busoniego, który pomimo istnienia autentycznej redakcji fortepianowej tego utworu zapragnął dać nową, na podstawie redakcji orkiestrowej, brzmi nieco sztucznie, ale pod względem czysto pianistycznym, jest jeszcze bardziej efektowne niż w ujęciu oryginalnym. Turczyński umiał wydobyć z tego dzieła całą przebogatą skalę utajonych w niem możliwości interpretacyjnych.

Drugim, wybitnym wydarzeniem, był występ młodego, zaledwie kilkunastoletniego skrzypka, *Szymona Goldberga*. Pisaliśmy już o jego grze, nie szczędząc pochwał, po jego występie zesłorocznym. Dziś przejawiają się w tej grze z większą niż wówczas wyrazistością znamiona niezwykle bogato zapowiadającego się na przyszłość talentu skrzypcowego. Jako artysta, nie jest jeszcze Goldberg dojrzałym, nie posiada nawet owej pozornej dojrzałości, jaką niekiedy popisują się nawet przeciętne „cudowne dzieci”. Ale instynkt muzyczny, i to bardzo mocny, przejawia się w jego grze już dziś tak dobitnie, że nie można wątpić w dalszy organiczny rozwój jego muzykalności. Bardziej zrównoważoną jest produkcja skrzypcowa *Mieczysława Fliederbauma*, posiadającego znaczną technikę i dobry smak rzetelnego muzyka. Od

gry jego wieje jednakże często chłód, jakiego nie odczuje nigdy słuchacz, obcujący z talentem Goldberga. Na jednym z koncertów symfonicznych grał prof. *Wacław Kochański*, który szeregiem interesujących wieczorów kameralnych zdobył uznanie w szerokich kołach naszej publiczności koncertowej. W wykonaniu koncertu Saint-Saensa wyczuć można było tak znaczną niedyspozycję, że, chcąc uniknąć sądu zbyt pochopnego, wolimy wstrzymać się od oceny krytycznej tej produkcji.

Na innych koncertach występowały następujące pianistki: *Róża Benzełowa*, która tym razem wykonała mało grywany koncert Mozarta, *Leokadja Nowacka-Ilska*, wywierająca lepsze wrażenie w skromniejszych ramach koncertu kameralnego, i *Marja Świącicka*, pianistka zdolna i dobrze przygotowana, lecz niedostatecznie obyta z atmosferą estradową.

Pierwszy występ niedawno zorganizowanego, stałego zespołu kameralnego (tria) *Lidji Kmitowej* (z udziałem p. *Pohlowej* i p. *Borzakowskiego*) przedstawił się o tyle poważnie, że można wiązać z faktem jego powstania nadzieje na pewne ożywienie naszej muzyki kameralnej. Tegoroczny występ chóru „*Harfa*” pod dyktando stałego kierownika *W. Lachmana* potwierdził raz jeszcze w całej rozciągłości dobrą sławę, jaką sobie wyrobił poważnymi kwalifikacjami artystycznymi i energiczną pracą ten poważny zespół.

\*

Zdarzeniem, które wybiegło z ram zwykłego życia koncertowego, był uroczysty koncert jubileuszowy *Henryka Melcera*. Program koncertu tego całkowicie wypełniły kompozycje Jubilata, który sam kierował wykonaniem niektórych dzieł swoich i towarzyszył orkiestrą wykonawczyom koncertu fortepianowego p. *Ottawowej* i cyklu pieśni — p. *St. Argasińskiej*. Największy entuzjazm obudziło wykonanie koncertu e-moll, (nagrodzonego przed trzydziestu laty na konkursie im. A. Rubinstein), który i dziś jeszcze przemawia do serca szczerością i młodzieńczym polotem natchnienia. Wyrazem uznania naszego społeczeństwa dla działalności artystycznej Jubilata były mowy licznych przedstawicieli poszczególnych organizacji państwowych i społecznych, stowarzyszeń muzycznych, uczelni, prasy.

Mateusz Gliński.

## P O Z N A Ń.

*FILHARMONIA POZNAŃSKA. KONCERTY. PIĘCIOLECIE KONSERWATORJUM.*

Sezon koncertowy rozpoczął się już w połowie września koncertem symfonicznym orkiestry operowej, zrzeszonej w towarzystwo „*Filharmonji Poznańskiej*”. W programie figurowała symfonia Berlioza „*Harold we Włoszech*”, Smetany „*Z czeskich pól i lasów*” oraz uwertura koncertowa „*Śwaty polskie*” *Feliksa Nowowiejskiego*, który objął i dyrygenturę koncertu. Jeżeli ogólny poziom wykonania, zwłaszcza symfonji Berlioza nie stał na wyżynie, do której przywykliśmy, to winę tego należy przypisać denerwującym pertraktacjom w Operze, które właśnie w tym czasie bardzo przykry wzięły obrót. Była to jednak raczej przypadkowa przyczyna, która musiała i mogłaby odpaść przy koncertach następnych, gdyby się odbyły. Niestety, jak dotąd, skończyło się na pierwszym występie Filharmonji, która owocną swoją działalność z ubiegłego sezonu, wobec nie dojścia do porozumienia z deputacją teatralną, kontynuować nie może. Ma się to podobno zmienić w najbliższej przyszłości. Czekamy zatem.

Koncerty solistyczne zainaugurował wieczór „*arij operowych*” p. *Czapkskiej* i p. *Gruszczyńskiej*. W programie przeważały fragmenty z opery Joteyki „*Zygmunt August*”. Za pozytywny wynik koncertu artystów warszawskich należy uważać zapo-

znanie się z istotnie pięknym głosem p. Czapskiej i jej inteligentną interpretacją. Po chwilowej przerwie przyniosły dopiero ostatnie tygodnie szereg ciekawszych koncertów, z których wymieniamy: recital skrzypcowy p. *Ireny Dubiskiej*, która zapoznała nas z piękną sonatą Leclaira, opracowaną na podstawie znanej publikacji Eitnera przez prof. *Ł. Kamińskiego*; dwukrotny występ *Henri Marteau'a*, przynoszącego obok repertuaru klasycznego także szereg własnych utworów (Etiud koncertowych); koncert *Zdzisława Jahnkego*, jednego z najlepszych skrzypków polskich, u którego szlachetna interpretacja idzie w parze z fenomenalnym opanowaniem techniki.

Wielce interesującym i rzadkiem wydarzeniem artystycznym był „wieczór pieśni” p. *Lindy Kamińskiej*. Artystka oddana wyłącznie pielęgnowaniu pieśni artystycznej, doszła w tej trudnej dziedzinie sztuki odtwórczej do godnego podziwu stopnia wirtuozeryj. Wybitna muzykalność śpiewaczki, jej zrozumienie stylu i zdolność opanowania wszelkich trudności techniki śpiewackiej i stawianie jej na usługi wyrazu muzycznego, oto zalety, które składają się na niezwykle wysoki poziom interpretacji artystki. Największą uwagę skupił na sobie ostatni numer programu: cykl pieśni p. t. „Hania”, kompozycji Prof. Dr. *Łucjana Kamińskiego* (w rękopisie). Wykonali go Państwo Kamińscy publicznie po raz pierwszy. Pieśni te (do słów poezji Rydla) wzbogacają literaturę naszą pieśniową o dzieło wysokiej wartości. Są one tworem szczerego natchnienia, które swobodnie kieruje mistrzowską ręką kompozytora. Niekiedy wysoce skomplikowana faktura tych pieśni jest tylko zewnętrzną, świetną powłoką formy, w której twórca czuje i wypowiada się tak swobodnie i treściwie. Podziwiać należy głębię nastroju i uczucia, jakie Kamiński wlał w muzykę swoją, a także i trafność charakterystyki, dalekiej od programowości w ścisłym znaczeniu, wreszcie siłę ekspresji, z jaką odmalował wiersz Rydla. „Hania” przyjęta została przez publiczność z entuzjazmem. Wystąpiła w koncercie jeszcze i p. *Gertruda Konatkowska*, pianistka wysoce uzdolniona technicznie i muzycznie. W całokształcie — wieczór wyjątkowo interesujący, jak dotąd najciekawszy w sezonie.

\*

W okresie przedświątecznym ruch koncertowy zmalał znacznie. Odbył się zaledwie jeden występ solistyczny: recital pianisty *Demetriescu*, który nie zdołał głębiej zainteresować ani techniką ani interpretacją. Szereg następnych koncertów należał do kategorii zespołowych. W tej liczbie dwa chórowe: koncert „Chóru Katedralnego” pod dyрекcją ks. dr. *Gieburowskiego*, z okazji Zjazdu Historyków, z programem klasycznym utworów „a capella”, oraz pierwszy w sezonie występ męskiego chóru „Echo” pod batutą p. *Władysława Raczkowskiego*. Produkcje znakomitych tych zespołów stały, jak zwykle, na wysokim poziomie artystycznym. Niezwykle sympatyczną niespodzianką dla muzycznych sfer Poznania stanowił „I Poranek kameralny” na instrumenty dęte, urządzony za inicjatywą i współdziałaniem solistów orkiestry operowej p. p. *Madeji, Sprzyszewskiego, Króla, Schneidera, Cyriela, Janera i Weidhaasa*. Program obejmował trio B dur op. 11 Beethovena na klarnet, wiolonczelę i fortepian, sekstet op. 71 Beethovena na klarnety, fagoty i 2 waltornie oraz dwie pieśni Schuberta „Pastuszek na skale” z tow. klarnetu i „Wszechmoc”. Partię wokálną wykonała znana śpiewaczka p. *Marynowicz-Madejowa*, partię fortepianową objęła p. *Konatkowska* z doskonałym zrozumieniem gry zespołowej. Artyści zyskali wielki sukces artystyczny, który ich niewątpliwie zachęci do dalszej pracy na niwie tak bardzo u nas zaniedbanej muzyki kameralnej.

Poznańskie Konserwatorium Państwowe pozostające pod zasłużoną dyрекcją dr. *Henryka Opieńskiego* obchodziło pięciolecie swego istnienia. Z tej okazji odbyły się dwa popisy uczniów, które należyćie odzwierciadliły owocną działalność uczelni.

będąc zarazem interesującym pokazem talentów, z których niejeden rokuje jaknajlepsze nadzieje. Produkcje składały się z występów solistycznych uczniów klas: fortepianowych, skrzypcowych i śpiewu oraz z wykonania utworów zespołowych pod batutą dyr. *Opieńskiego*: Mozarta „Mała Serenada” (Eine kleine Nachtmusik) na kwintet smyczkowy dała pole do popisu zespołowi smyczkowemu, będącemu podstawą pod przyszłą symfoniczną orkiestrę uczniowską. Pergolesiego „Stabat Mater” na sola chór żeński z orkiestrą bardzo udatnem wykonaniem utwierdziło nas w przekonaniu, że zespoły konserwatorium dojrzeją wkrótce do zadań poważnych, jako stali odtwórcy utworów oratoryjnych. W ten sposób publiczność miała możność przekonania się, jak intensywnie i celowo pracuje nasze konserwatorium, jak pomyślnie dla rozwoju talentów ułożyły się warunki w pierwszej wielkopolskiej uczelni muzycznej.

Zygmunt Łatoszewski.

## WILNO

KONCERTY SYMFONICZNE I KAMERALNE. „NOWY DON KISZOT” MONIUSZKI W „REDUCIE”

Od czasu mej ostatniej korespondencji upłynęło 3 miesiące. W ciągu tego czasu nastąpiło wiele zmian w życiu muzycznym Wilna. Gdy w pierwszej połowie października jeszcze trudno się było zorientować w chaotycznych planach różnego rodzaju „inicjatorów” to druga połowa tegoż miesiąca przyniosła zadawalniające pod każdym względem rozwiązanie przesilenia. Magistrat dotąd apatyczny wobec muzycznego życia Wilna, dzięki inicjatywie prezydenta Łokuciewskiego zdobył się na energiczne poparcie niedzielnych poranków muzycznych w Sali Miejskiej. Poranki te o charakterze popularnym cieszą się dużą frekwencją publiczności. W Sali Teatru Polskiego gości każdej niedzieli w południe orkiestra symfoniczna pod dyрекcją A. Wyleżyńskiego oraz kwartet im Moniuszki. Repertuar dobiera się w ten sposób, by całość poranków miała pewne znaczenie wychowawcze. Koncerty kameralne, organizowane przez p. Komorowicza, odbywają się co drugą sobotę wieczorem w sali klubu handlowo-przemysłowego, przy czem frekwencja publiczności jest bardzo silna. Program obejmuje najcenniejsze utwory z zakresu muzyki kameralnej.

Te trzy imprezy mają charakter stały. Ponadto odbył się ostatnio cały szereg różnorodnych koncertów o większej lub mniejszej wartości artystycznej. Na wyszczególnienie zasługuje z pietyzmem urządzony koncert ku czci Mieczysława Karłowicza, na którym odegrano szereg utworów tego nieodżałowanej pamięci twórcy, oraz uroczysty obchód 20-lecia założenia Towarzystwa śpiewaczego „Lutnia”, na którym wykonano bardzo starannie „Mildę” Moniuszki.

„Reduta” wreszcie otworzyła teatr w dniu 23 Grudnia 1925 r. „Wyzwoleniem” Wyspiańskiego. Na uwagę zasługuje doskonała w charakterze muzyka do tego dramatu p. Dziwulskiego, kierownika muzycznego Reduty. Z punktu widzenia muzycznego, zainteresował nas „Nowy Don Kiszot” A. Fredry — z muzyką Moniuszki. „Reduta” dała nam przedstawienie świetne pod każdym względem — za wyjątkiem strony muzycznej. Położono głównie nacisk na dramatyczność utworu, przez co stracił na swym charakterze operetki. Nie uważam, by eksperymenty w rodzaju umieszczania orkiestry za kulisami i powierzania śpiewnych partii osobom bez wykształcenia głosowego mogły wnieść do pojęć muzycznych cośkolwiek nowego, prócz słusznej obawy — że popieramy w ten sposób skrajny dyletantyzm muzyczny. Sytuację ratował chór w dużej mierze złożony z uczniów szkoły śpiewu prof. Ludwiga. Ten napływ głosów wyszkolonych odrazu odczuć się dał w brzmieniu chóru.

Dr T. Szeligowski.

## P A R Y Ż

„REQUIEM“ BERLIOZA. — „SALAMMO“ FLORENT SCHMITTA W „WIELKIEJ OPERZE“. — „SPOTKANIE“ I. IBERTA.

Wybitnem zdarzeniem na tle bieżącego sezonu muzycznego było wykonanie „Requiem“ Berlioza w kościele Inwalidów. Wzięły w niem udział orkiestra Colonne'a pod dyрекcją Gabriela Pierne'go i chóry „Amicitia“. O tem niebotycznym dziele pisał kiedyś jego twórca: „Gdyby zaszła kiedykolwiek konieczność spalenia całego mego dorobku artystycznego oprócz jednego utworu, to właśnie dla „Requiem“ prosiłbym o litość“. Partytura wymaga niezwyklej obsady: w wykonaniu bierze udział 80 sopranów i altów, 60 tenorów, 70 basów, 25 pierwszych skrzypiec, 25 drugich, 20 altów, 20 wiolonczeli, 18 kontrabasów i odpowiednia do tego ilość instrumentów dętych. Tak w „Tuba Mirum“ wprowadza Berlioz 4 dodatkowe orkiestry dęte (trąby, kornety, puzony, ofiklejdy), które podczas wykonania winny być rozmieszczone na czterech przeciwnych końcach widowni. Muzyka tak potężnie zinstrumentowana miała według intencji kompozytora dać wyraz grozy Sądu Ostatecznego, przed którym nikną małostkowe sprawy ludzkie.

O pierwszym wykonaniu „Requiem“ w kościele Inwalidów 5 grudnia 1837 roku pisał Berlioz do swego przyjaciela Perraut'a słowa następujące: „Wywarło ono wrażenie wstrząsające, przepotężne. To jest nareszcie dzieło, które wslawi moje imię!“ Alfred de Vigny, który był obecny podczas wykonania, pisał w swym „Journal“: „Ta muzyka jest piękna, okrutna, namiętna i pełna napięcia“. Inaczej działa utwór Berlioza na ludzi doby obecnej. Nie wzrusza nas już w tym stopniu co dawniej, jest o wiele bardziej obcy i daleki niż analogiczne kompozycje Mozarta czy Fauré'go. Ma raczej znaczenie dokumentu swej epoki, odbijającego wybujałą indywidualność Berlioza.

Jeżeli w dziedzinie symfonicznej wywarło wykonanie utworu Berlioza nastrój wzniosłego dramatu, to w sferze operowej królowały cienie twórców, hołdujących lekkości i gracji, cechom od dawien dawna zespolonym z muzyką francuską. Stulecie „Białej Damy“ Boildieu'go było obchodzone w Wielkiej Operze z należnym pietyzmem. Pozatem wystawiła dyрекcja z wielkim przepychem „Salammo“ Florent Schmitta i subtelne „Rencontres“ Jakóba Iberty oraz wznowiła znane już dawniej a zawsze spotykane z zadowoleniem dzieła: „Boîte à Joujoux“ Debussy'ego i „Le Rêve“ Alfreda Bruneau.

Do dziś dnia pokutuje w naszych sferach muzycznych przekonanie, że unikanie czułości i sentymentalizmu jest dowodem uległości wpływom muzyki niemieckiej. Błąd ten popełnia się bardzo często w ocenie twórczości Florenta Schmitta, który każdym swem dziełem coraz dobitniej wykazuje, że czysty styl francuski jest zaprzeczeniem wszelkiej jałowej czułości. I w ostatnim jego dziele — muzyce do filmu „Salammo“ — ma styl jego wszystkie cechy tej potężnej inspiracji twórczej, która wyraz swój znalazła w jego poprzednich utworach: etiudzie symfonicznej p. t. „Palais Hanté“, w „Psalmie“, „Kwintecie“, w „Tragedji Salome“ i „Antonjuszu i Kleopatrze“. Podobno Wagner powiedział niegdyś z pewnym żalem do swych przyjaciół, którzy zbyt wiele uwagi przywiązywali do technicznych machinacji cwałowania Walkirii i pływania cór Renu: „Ależ odwróćcie się od sceny i zamknijcie oczy! Skupcie całą uwagę na mojej muzyce!“ Florent Schmitt nie ma potrzeby zwracania się z taką apostrofą do swych słuchaczy: walory muzyki jego o całe niebo przewyższają wartość estetyczną scenarjusza, ułożonego ze znanej powieści Flauberta. Barwne ustępy tego arcydzieła natchnęły Schmitta do szeregu zamkniętych w sobie numerów muzycznych, które wiążą się w formę suit symfonicznej. Najbardziej

potężne napięcie posiadają finały poszczególnych aktów; jednakże tylko ostatni został pod względem inscenizacji ujęty w sposób, odpowiadający wartości ilustracji muzycznej.

„Spotkanie” Jakóba Iberta można również słuchać zamknawszy oczy; słuchacz niewiele przytem straci: w treści bowiem tego baletu i w jego ujęciu scenicznem brak jest zupełnie inwencji poetyckiej. Natomiast inwencja muzyczna kompozytora, laureata ostatniej wielkiej nagrody rzymskiej, występuje tu w całej pełni. Jest to talent, po którym można się spodziewać dzieł wielkich i wartościowych. Już wszybskości rozkwitu tego talentu, który śledzimy tutaj z wielką uwagą, tkwi zapowiedź bogatej przyszłości. Jest wprost zdumiewającym subtelnym poczucie barwy u tego kompozytora i jego pewność orkiestracji. Przywiązuje on do lekkości i do gracji w muzyce taką samą wagę, jaką Florent Schmitt przywiązuje do siły ekspresji dramatycznej.

## BUENOS-AIRES.

### TEATRO EL COLON. KONCERTY SYMFONICZNE I KAMERALNE.

Pomiędzy wszystkimi teatrami operowymi na terenie Argentyny króluje od szeregu lat sławny *Teatro el Colon*. Zna go świat cały, gdyż gości on zazwyczaj najwybitniejsze zespoły i najslawniejszych artystów Europy i Ameryki. W ostatnich czasach uległ on zasadniczej reorganizacji, w której wyniku stanęła na czele jego komisja artystyczna z prezesem Marcinem Noelem, kierownikiem Departamentu Sztuki w Komisji Narodowej. Teatr posiada dziś pierwszorzędną orkiestrę, doskonale chóry i liczny, starannie wyćwiczony zespół choreograficzny. Ogólne kierownictwo reżyserji objął znany specjalista *R. Franco* dyrektorem technicznym został energiczny i inteligentny *C. Grassi*.

Wykonaniem muzycznym kierują u nas prawie wyłącznie sławni przedstawiciele międzynarodowej sztuki odtwórczej, otoczeni nimbem powszechnego uznania i wszechświatowej sławy. Słyszeliśmy ostatnio: *Ryszarda Straussa*, *Toscanini*’ego, *Weingartnera*, *Messagera*, *Ansermeta*. W roku bieżącym poznaliśmy wielki talent *Grzegorza Fitelberga*, który odniósł u nas tryumf wielki i całkowicie zasłużony.

Szereg koncertów zorganizowała w mieście naszym sławna orkiestra *Filharmonji Wiedeńskiej*. Poza tem słyszeliśmy bardzo wielką liczbę koncertów solowych i zespołowych (m. inn. doskonały *kwartet Hendlinga* z Stuttgartu i *Kwartet Londyński*).

Ze stałych organizacji koncertowych stolicy przejawiały największą energję organizacyjną: *Narodowe Towarzystwo Muzyczne*, założone przez kompozytorów argentyńskich, „*La Wagneriana*”, najpotężniejsza organizacja muzyczna w kraju, licząca przeszło 2.000 stałych członków, której działalność prowadzona umiejętnie i energicznie przez p. *Grassi*’ego, przynosi wielki pożytek naszej kulturze muzycznej, „*Diapason*”, zrzeszenie o zabarwieniu raczej towarzyskiem, jednoczącym na terenie zainteresowań muzycznych przedstawicieli naszej arystokracji, „*Asociacion Cultural de Conciertos*”, „*Cociedad Filharmonica*” i szereg mniejszych o lokalnym znaczeniu zrzeszeń i klubów.

Muzykę kameralną hodzi u nas z największym pietyzmem „*Cuarteto de la Wagneriana*” (pp. *Pessina*, *Gambuzzi*, *Morpurgo*) i *trio* (*Gonzáles*, *Bolognini*, *Vilaclara*). Artyści, należący do tych zespołów, posiadają wielkie zasoby zapasu i wysokie kwalifikacje artystyczne.

W porównaniu z życiem muzycznym miast prowincjonalnych, które nie jest bynajmniej zbyt ospale, uderza ruch muzyczny stolicy swem napięciem i różnorodnością swych przejawów.

*Ernesto de la Guardia.*

# NOWE WYDAWNICTWA.

## A. KSIĄŻKI.

STANISŁAW KAZURO. POLSKA PIEŚŃ LUDOWA (Gebethner & Wolff 1925)

Niewielkie to dzieło nie ma pretensji do naukowości ani do jakiegoś systemu. Jest to raczej szereg luźnych, ulotnych refleksyj na bieżące tematy naszego życia muzycznego. Są one prześiknięte skrajnym indywidualizmem, który nawet położył zbyt jaskrawe piętno subiektywne na niektórych twierdzeniach autora. Jednakże zasadnicza myśl autora i te przesłanki, na jakich się on w swych wywodach opiera, są całkowicie słuszne.

Zdaniem p. Kazury „do tego, by muzyka była polska, trzeba znać pieśń ludową od Bałtyku do Karpat i od Warty do Wileńszczyzny”. Pieśń ludowa jest „żywym tworem, zbudowanym z krwi tętniącego serca”. Ona to właśnie kryje w sobie podstawę twórczości muzycznej narodu i jest fundamentem, na którym budować można przyszłość jego muzyki.

W konkluzji nawołuje autor czynniki rządowe i ogół społeczeństwa polskiego do wspierania kultury śpiewaczej w kraju i tych organizacji, które działalność swą poświęcają hodowaniu tradycyji polskiego śpiewu chórowego.

## PAMIĘTNIK PIERWSZEGO ZJAZDU TOW. ŚPIEWACZYCH WOJ. KIELECKIEGO (KIELCE 1925).

Ozdobnie wydana broszura zawiera oprócz części aktualnej, poświęconej działalności organizacji śpiewaczych na terenie Województwa Kieleckiego, i oprócz programu rozumowanego uroczystego koncertu, także kilka interesujących artykułów na tematy, nie pozbawione znaczenia dla szerszego ogółu, interesującego się kwestjami muzycznymi.

Prof. Dr. Adolf Chybiński zamieścił artykuł p. t. „W sprawie regionalizmu muzycznego w Polsce”. Regionalizmem nazywa znany muzykolog „dążenie, którego zadaniem jest zbadanie odrębności poszczególnych ziem”, składających się na całość terytorjum Państwa. „Nikt z nas nie pragnie niczego bardziej jak odrębności i swoistości”. Doskonałym środkiem dla osiągnięcia tych cech w muzyce polskiej byłby właśnie twórczy regionalizm kompozytorów, ten regionalizm, w którym „dusza danej ziemi wyraża się wszechstronnie, głęboko, interesująco, odrębnie, artystycznie, przede wszystkim artystycznie”. Dowodem tego, że „skierowanie muzycznej myśli polskiej w stronę takich problemów twórczych przyczyniłoby się do odświeżenia jej”, są, według autora artykułu „mazurki fortepianowe największego z żyjących kompozytorów polskich Karola Szymanowskiego, będące znamennym zwrotem w jego twórczości”.

Artykuł techniczny o „Zespołach źle brzmiących” zamieścił w „Pamiętniku” prof. St. Kazuro, który jest tego zdania, że „przyczyny źle brzmiących zespołów należy doszukiwać się w niemuzyczności jednostek, w nich biorących udział, a głównie w chórmistrzu”. Treść „Pamiętnika” uzupełniają „Uwagi” T. Bartkiewicza i obszerny dział informacyjny.

(—)

## Dr. J. HANDSCHIN. MUSSORFSKI (Allgemeine Musikgesellschaft in Zürich).

Jest to według określenia autora, tylko „próbą wstępu” do dzieła wielkiego mowatora muzyki rosyjskiej. Pomija ona szczegóły biograficzne, daty, tytuły, ale z wielką wnikliwością zgłębia istotę stylu Musorgskiego. Podniętą twórczości jego była miłość do ludu i do dzieci. Tkliwość łączyła się z jaskrawym realizmem, który niekiedy miał przedziwne odbłaski wybujałej fantastyki. Autor wykazuje te cechy talentu Musorgskiego w jego dziełach. Jednocześnie, dając tło epoki kompozytora, wyjaśnia autor powody zapoznawania tego świetnego talentu przez współczesnych.

## DE RENSIS. ANIME MUSICALE. (Rome).

W szeregu barwnych rozdziałów, składających się na całość tego dzieła, daje autor analizę elementów muzycznych w twórczości Annunzia, Lenau'a, George Sand, Nencioni, Orani i inn. Być może zbyt wielką jest domieszka literackości w wykładzie autora, jednakże książkę jego czyta się jednym tchem a jest ona w dodatku o tyle pożyteczna, że raz jeszcze wykazuje pokrewieństwo między poszczególnymi dziedzinami sztuki.

## B. N U T Y.

WŁADYSŁAW BURKATH. ZBIÓR KOŁĘD POLSKICH. I—II Nakład Księgarni Św. Wojciecha).

Opracowania p. Burkata mają jedną zaletę niesporną: są dokonane ze znajomością techniki fortepianowej i stylu transkrypcyjnego. Nie sięgają one granic wirtuozostwa i nie są zbyt trudne; zakres środków, jakie wprowadza autor tych przeróbek, jest jednakże dość znaczny. Inwencja jego wprawdzie obraca się w kole znanych już efektów pianistycznych ale posiłkuje się nimi zrezygnując, zdradzając dobry smak i przeważnie unikając zwrotów stereotypowych.

Szata dźwiękowa, w jaką przystroił p. Burkath śpiewy kolendowe, jest naogół skonstruowana dość zrezygnując. Harmonika jest urozmaicona, mimo że nie odznacza się ani oryginalnością ani większym polotem inwencji. Efekty imitacyjne i kontrapunktyczne wprowadza autor z umiarem, nie gmatwując zbyt linii tematycznej każdego poszczególnego fragmentu.

Jednakże bliższe poznanie strony muzycznej zbiorów kolendowych p. Burkatha nasuwa przypuszczenie, że praca ta nie daje jeszcze pełnej miary jego zdolności. W udanej naogół całości dostrzec może ucho niejednej jeszcze chropowatości tak w prowadzeniu głosów jak i w planach modulacyjnych. Oko zaś stwierdza w ortografii tego dziełka szereg pomyłek dość zasadniczych.

Z punktu widzenia czystości stylu różne możnaby znów skierować obiekty do autora przeróbek. Prymitywizm i lapidarność motywiki ludowej źle się łączą z akademicką techniką kompozycyjną. Przemyślnie konstrukcje formy (tak w pojęciu wertykalnym jak i horyzontalnym) kłócą się najczęściej ze stylem tej muzyki. Wymaga on i w dziedzinie harmonii odpowiednika swej prostoty i bezpośredniości. Dlatego też melodie kolendowe, wplecione w zbyt barwne i nabrzmiałe ramy, najczęściej tracą swój istotny charakter. Akademizm wypacza go — rzecz ciekawa! — w sposób nawet o wiele niebezpieczniejszy niż najbardziej krańcowy styl symplistyczny kompozytorów młodszej generacji.

Alé zapewne, pisząc swe dziełko, nie nosił się autor ze zbyt wysoko sięgającymi intencjami. Chodziło mu zapewne o wzbogacenie repertuaru fortepianowego, opartego na czystej nucie ludowej. Przyznać należy, że zadaniu temu całkowicie sprostał.

M. G.

K. B. JIRAK. Op. 24. VEČER a DUŠE. Op. 25. NA ROZHRAŇI. (Universal-Edition).

Dwa te utwory, pochodzące, jak widać z ich numeracji, z tego samego mniej więcej okresu, różnie mają jednak zabarwienie stylistyczne. Utwór pierwszy, będący zbiorem pieśni do słów Otokara Fischera, jest utrzymany w stylu nawskróś lirycznym. Niekiedy liryzm ten przywodzi na myśl świetne tradycje liryki romantycznej, niekiedy jest w wyrazie bardziej współczesny i zawiera w sobie takie kolorystyczne odcienie, które są znakiem nowej epoki w pieśniarstwie (np. w „Labirynt Světa”, „Vecne mladi”).

Cykl drugi (op. 25), pisany na sam fortepian, ma wyraźniejsze znamiona opisowe. Jego części: „Ukolebka”, „Pochod” już w swym rysunku rytmicznym dają poniekąd świadectwo o kolorystycznych intencjach autora.

Muzyka obydwu kompozycji świadczy o niepospolitej inwencji i o subtelnym smaku artystycznym. Autor rozporządza bardzo bogatą skalą efektów rytmicznych i harmonicznych. Umiejętnie kojarzy logikę ścisłe tonacyjną z kombinacjami atonalnymi, które wprowadza śmiało, ale z niezachwianem poczuciem miary, już to jako łączniki modulacyjne już to jako barwne kompleksy dźwiękowe, grające rolę kontrastów.

(mg.)



## PRZEGŁĄD PRASY

**DZIENNIK KUJAWSKI.** Obszerne artykuły, poświęcone Palestrinie i jego dziełom z okazji 400-lecia urodzin zamieścili St. Frycz („Musicae princeps”) i W. Stęś.

**IL. KURJER CODZIENNY.** Prof. dr. Zdzisław Jachimecki pisze o „kilku nowych polskich kompozycjach kameralnych”: kwartecie K. Szymanowskiego, (który, będąc „górną i potężną indywidualnością”, przyczynia się do wzbogacenia skali dźwiękowej), o kwartecie L. Różyckiego, („posiadającego rozległą melodyjność i wrodzoną łatwość wypowiedzenia się”), o kwartecie T. Jareckiego, sonacie skrzypcowej Ł. Kamieńskiego i inn.

**KURJER PORANNY.** Karol Stromenger w dłuższym artykule polemicznym, wymierzonym przeciwko gospodarce operowej wywodzi, że nie da się ona naprawić metodami salonowymi. „A choćby już same deficyty operowe wołały o otrzeźwienie w ratuszu, po kontredansie niekompetencji z feudalnymi zachciankami. Otrzeźwienie, np. w postaci... komisarza rządowego!”.

**KURJER POZNAŃSKI.** Pismo to, poświęcając wiele uwagi i miejsca życiu muzycznemu Polski i krajów obcych, zamieściło oprócz niezwykle bogatej kroniki, szereg interesujących artykułów, z których wymieniamy: „Polska historia muzyki i muzykologia”. Ł. Kamieńskiego (bilans prac muzykologicznych bież. stulecia), „Na cztery ręce” A. Chybińskiego (w którym autor wskazuje wszystkim miłośnikom muzyki, odczuwającym zastój naszego ruchu koncertowego, na znacznie mniej praktyczne „wyciągi fortepianowe”).

**KURJER WARSZAWSKI.** Paula Lamowa zamieściła dłuższy artykuł o Palestrinie z okazji 400-lecia urodzin mistrza.

**NASZ PRZEGŁĄD.** W artykule „Resumé” podprowadza M. Centnerszwer dotychczasowy bilans sezonu muzycznego. Prof. Leopold Godowski przytacza w swym wywiadzie szczegóły, dotyczące powstania Konserwatorium w Jerozolimie.

**NOWA REFORMA.** Zdzisław Jachimecki w dłuższym artykule p. t. „Z chopinologii zagranicznej” omawia m. inn. dwa głosy o Chopinie, jakie ukazały się w „Muzyce”: „Impresje” Maurycego Ravela („Muzyka Nr. 3 rok 1925) i odnośny ustęp z artykułu Béli Bartóka („Muzyka” Nr. 6 rok 1925).

**POSTĘP.** W art. p. t. „O rodzimą kulturę muzyczną” dowodzi autor (p. J. St.), że „szersze warstwy społeczeństwa polskiego czują potrzebę muzyki jako codziennej stawy duchowej”. Edward Wrocki w art. „Umuzycznienie a czytelnictwo” podnosi zasługi redagowanego przez siebie czasopisma „Wiadomości Muzyczne” i swej rozprawy p. t. „Nekropol Muzyczny”, pracy, jakiej „nie zna (nawet europejska historjografia muzyczna”. Artykuł ten ukazał się okólnie w szeregu pism prowincjonalnych, jak np. „Dziennik Kujawski”, „Dziennik Płocki”, „Słowo” (Grodno) i in.

**RZECZPOSPOLITA.** W artykule p. t. „Cierniste drogi twórczości operowej polskiej” omawia Adam Wieniawski bolączki repertuaru operowego; zdaniem autora do sanacji stosunków może się przyczynić „jedynie pieczołowita opieka władz nad twórczością rodzimą i odpowiedzialna, kompetentna i stała Komisja Kwalifikacyjna”.

**SŁOWO POMORSKIE.** Józef Ruchniewicz przytacza w art. „Chopin w Toruniu” interesujące szczegóły o pobycie mistrza w tem mieście w 1825 r.

**WARSZAWIANKA.** Stanisław Niewiadomski podprowadza bilans muzyczny roku ubiegłego, przytaczając najwybitniejsze wydarzenia muzyczne w kraju i manifestacje muzyki polskiej poza jego granicami. W art. „O naszych pismach periodycznych poświęconych muzyce” omawia prof. St. Niewiadomski m. in. kwestję nadmiaru organów muzycznych w kraju („bo u nas zawsze już tak być musi, że każdy szczęśliwy krok znajduje naśladowcę, bez względu na istotną potrzebę i na siłę nowego czynnika...”).

**SZTUKA I ŻYCIE** Nr 1. W. Elektorowicz w art. „Popularyzacja muzyki” omawia szczegółowo plan koncertów popularnych, szerzących zamiłowanie do muzyki w społeczeństwie polskim.

**ŻYCIE TEATRU.** O ilustracji muzycznej w teatrze pisze Paula Lamowa, która dochodzi do wniosku, że forma ilustracji teatralnej zastąpić może w przyszłości dawne formy muzyki scenicznej.

**ECHO MUZYCZNE** (Chicago). Nr 12. Grudzień. Red. B. I. Zalewski kreśli swe wrażenia z podróży do Polski. Treść muzyczną zeszytu uzupełnia przedruk szkicu M. Surzyńskiego o s. p. ks. Gruberskim.

**LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE** (organ Polskiego Zw. Muz.-Pedagogów we Lwowie). Nr 3. Grudzień. Część muzyczna zawiera ostrą apostrofę pod adresem krytyki operowej lwowskiej, której anonimowy autor zarzuca ignorancję i snobizm. Interesującą korespondencję z Berlina zamieszcza dr Steinberger.

**MIESIĘCZNIK DLA ORGANISTÓW** (org. Zw. Org. Archidiec. Gnieźn.-Poznańskiej). Listopad—Grudzień Nr 11—12. Zygmunt Latośzewski. Jan Sebastian Bach. Serożyński-Skarszewy. Jakie pisma muzyczne powinien czytać organista.

**PRZEGLĄD MUZYCZNY** (organ Zjedn. Polsk. Zw. Spiew.) Nr 23. Grudzień. Poświęcony Palestrinie (z okazji 400-lecia urodzin). I. F. podaje życiorys mistrza, dr A. Chybiński bada wpływy Palestriny na życie muzyczne w dawnym Krakowie, k. s. dr Gieburowski daje zwięzłą analizę stylu palestrinowskiego.

**WIADOMOŚCI MUZYCZNE** (organ Warszawskiego Związku Muzyków) Nr 9 Grudzień. Jan Głowacki kreśli sylwetkę Henryka Melcera. L. M. Rogowski w szkicu p. t. „O muzyce Polskiej” stwierdza, że „prawdziwe uznanie na całym świecie zdobyć możemy tylko twórczością na wskroś własną”. Treść numeru uzupełnia dalszy ciąg monografii A. Chybińskiego i kronika.

**DER AUFTAKT**. Nr. 11—12 (Listopad—Grudzień). Ciekawe refleksje o pokrewieństwie muzyki prymitywnej z wysoce wyrafinowanym egzotyzmem w muzyce nowoczesnej snuje Erwin Felber.

**FIAMMA**. Nr. 10—11 (Listopad—Grudzień) Dłuższą rozprawę o operze Straussa „Ariadna” zamieszcza G. M. Ciampelli. Uwagi o „Kulturze śpiewackiej” rzuca Bar dolfo. Treść wytwornie wydanego numeru uzupełniają korespondencje i kronika.

**LA REVUE MUSICALE** Nr 2. Grudzień. Jest to numer specjalny, całkowicie poświęcony Ernestowi Chausson'owi. Na treść tego obszernego, pięknie wydanego zeszytu składają się artykuły: Ch. Du Bos'a, G. Samazeuilh'a, M. Bouchera, A. Hoerée, I. Gallarda, listy Chausson'a do Ysaye'go, V. d'Indy'ego, de Rayssa'a, Poujard'a, Lerolle'a i szczegółowy wykaz dzieł mistrza.

**MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH** Nr 10. Grudzień. Treść numeru rozpoczynają dwa dłuższe studia: O. von Riesemanna o mało znanej operze Musorgskiego „Salambô” i M. Wiesengrund-Adorno o operze Albana Berga p. t. „Wozzeck”, która obecnie weszła na repertuar szeregu teatrów niemieckich. H. H. Stucken-chmidt w swych „Uwagach o najmłodszej muzyce francuskiej” rozpoczyna wykład od apoteozy... Satiego („sztuka jego jest nie tylko najbardziej wybitna na tle nowej muzyki francuskiej ale jest najbardziej pouczającą z całej twórczości współczesnej”). Rozdział czwarty tego szkicu poświęcony jest Janowi Wienerowi, którego autor uważa za jednego z najzdolniejszych kompozytorów doby obecnej. Interesujący wywiad z propagatorem atonalizmu J. M. Hauerem zamieszcza P. Stefan.

**REVISTA DE LA ASOCIACION WAGNERIANA** de Buenos Aires. Nr 14. Październik. Na treść tego numeru, poświęconego przeważnie wydarzeniom aktualnym (premijery, koncerty i t. d.) składa się fragment z „A travers Chant” Berlioza i uwagi o Szopenie w związku z cyklem koncertów Brailowskiego.

**SVETA CECILJA**. Nr. 6 (Listopad—Grudzień). Kosta Manojlović daje analizę właściwości etnograficznych melodii ludowych Jugosławii; studium uzupełniają interesujące przykłady nutowe. W dziale korespondencji, obejmującym kraje słowiańskie, zwraca uwagę brak sprawozdania z życia muzycznego w Polsce.

**THE MUSICAL TIMES**. Nr. 994 (Grudzień). Dalszy ciąg rozprawy Matthew Shirlaw o istocie harmonii zawiera szereg interesujących przykładów z Straussa Debussyego etc., które autor analizuje na tle dawnych tradycji harmoniczných. Złośliwe uwagi o krytyce muzycznej rzuca Arthur Frogatt, który za punkt wyjścia ich bierze aforyzm (Straussa?) treści następującej: „przeciętny krytyk jest parazytą, żyjącym kosztem artystów”.

**ZEITSCHRIFT FUER MUSIK**. Nr. 12 (Grudzień). W artykule „Musik und Arbeit” wyraża się autor Wilhelm Heinitz sceptycznie o projekcie zrealizowania w praktyce znanej teorii Büchnera o dodatnim wpływie muzyki na wydajność produkcji na fabryce. Znamienną polemikę o zadaniach i o akcji „Gewandhausu” prowadzą dyr. W. Furtwängler i red. A. Heuss.

# KRONIKA.

## POLSKA.

\* Kryzys personalny w Teatrach Miejskich zakończony został mianowaniem na stanowisko gen. dyrektora znanego historyka **Artura Śliwińskiego**. Z nominacją tą wiąże świat muzyczny stolicy nadzieje sanacji organizmu operowego.

\* Opera Warszawska wystąpiła z wznowieniem opery „Sprzedana Narzeczoną” Smetany; najbliższemu wznowieniem będzie „Straszny Dwór”, którego opracowanie spoczywa w ręku dyr. E. Młynarskiego.

\* **Sekcja Kompozytorów Współczesnych** zapowiada w sezonie bieżącym zebrania członków i wprowadzonych gości (audycje muzyczne). Odbywać się będą one 2 razy w miesiącu; pierwsze wyznaczone zostało na 16 stycznia. W porzuczeniu z Wydz. Oświaty i Kultury odbędzie się cykl kompozytorski Sekcji w Konserwatorium.

\* **Łódzka Orkiestra Filharmoniczna** obchodziła uroczystym koncertem jubileuszowym pod dyr. T. Mazurkiewicza i Br. Szulca dziesięciolecie swego istnienia. Sprawozdanie z jubileuszu zamieszczane będzie w najbliższym numerze „Muzyki”.

\* Odczyty. Henryk Opieński wygłosił we Lwowie odczyt p. t. „Psychologia współczesnego modernizmu”. Zdzisław Jachimiecki zorganizował w Poznaniu prelekcję-koncert (z udz. p. Onyszkiewiczowej), poświęcony twórczości K. Szymanowskiego.

## AMERYKA.

\* **Stulecie opery w Ameryce** obchodzone było uroczystością w Metropolitan Opera House (New York) i Chicago Civic Opera. Pierwszem przedstawieniem operowym w Ameryce był „Cyruk Sewilski” odegrany w „Park Theatre” w New Yorku, przez zespół operowy Garcii.

\* **Orkiestra filharmoniczna w Filadelfii**, zaliczana dziś do najświetniejszych zespołów symfonicznych Ameryki, obchodziła 25-ciolecie swego istnienia uroczystym koncertem pod dyrykcją obecnej jej kierownika Leopolda Stokowskiego; solistą koncertu był świetny pianista Ossip Gabrilowicz, który grał na koncercie inauguracyjnym orkiestry przed 25 laty; program koncertu był powtórzeniem programu inauguracyjnego.

\* Zwyczajem kilku lat ubiegłych odbył się w Rochesterze z inicjatywy znanego mecenasa — „Króla Kodaków” Eastmana, założyciela Konserwatorium i Filharmonii **doroczny konkurs symfoniczny dla kompozytorów amerykańskich**.

## ANGLJA.

\* Wielbiciele znanego kapelmistrza angielskiego **Sira Henryka Wooda** założyli Towarzystwo, mające na celu zebranie specjalnego funduszu, który umożliwiłby temu kapelmistrzowi odbycie większej ilości prób z orkiestrą, w warunkach dzisiejszych nie mającej możliwości dostatecznego opracowania swych programów koncertowych.

\* **Nellie Melba** ustąpiła z Opery Covent Garden, w której pozostawała przez ostatnie 36 lat. Swe bogate wspomnienia artystyczne skreśliła sędziwa artystka.

W „Narodnim Divodlo” w Pradze z niezwykłym zainteresowaniem w Anglii. Na pamiątkę swej długiej pracy w operze ofiarowała śpiewaczka swe popiersie, dłuta Sira B. Mackennala, które umieszczone będzie w kuluarach teatru.

\* **Nowy teatr operowy** pod dyrykcją Niny Garelli, złożony z ensemble włoskiego, ma powstać w Londynie przy poparciu finansowem rządu włoskiego.

## WŁOCHY.

**Rocznica zgonu Pucciniego** obchodzona była uroczystością we wszystkich większych miastach włoskich.

\* Z inicjatywy Guido M. Gatti, red. „Il Pianoforte” odbędzie się w Turynie **cykl koncertów symfonicznych**, na których oprócz stałego dyrygenta Guy wystąpią: R. Strauss, B. Molinari, René-Baton, Scherchen, Ansermet, Goossens.

\* **Następca Ottorina Respighi’ego** na stanowisku dyrektora konserwatorium św. Cecylii w Rzymie zamianowany został Giuseppe Mule, b. dyrektor konserwatorium w Palermo.

## EGIPT.

\* **Pietro Mascagni** objął stanowisko dyrektora Opery Państwowej im. Mohamed Ali w Aleksandrii.

## AUSTRIA.

\* Towarzystwo Muzyczne w Salzburgu, które organizuje doroczne festiwale prze-

chodzi obecnie ciężkie przesilenie finansowe w związku z wystawieniem własnego gmachu teatralno-koncertowego. Niemniej jednak odbęda się i w roku bieżącym uroczystości muzyczne, zorganizowane na imponującą skalę.

\* W prywatnych zbiorach pewnego mecenasa wiedeńskiego odnaleziony został manuskrypt pieśni Schuberta „Do Laury”, który uważany był za zaginiony.

#### NIEMCY.

\* Dymisja Maksa von Schillinga, zaśłużonego intendentą Opery Państwowej, znanego kompozytora i kapelmistrza, wywołała znaczne wrzenie w kołach muzycznych Rzeszy. Z dniem każdym powiększa się liczba protestów organizacji muzycznych i wybitnych artystów. Istnieje jeszcze nadzieja, że rozporządzenie ministerjalne, odwołujące intendenta, zostanie cofnięte.

\* Ryszard Strauss zajęty jest nową operą do tekstu Hofmannstala, która nosić będzie tytuł „Egipska Helena”.

#### DANJA.

\* Opera Królewska wystawiła po raz pierwszy w Danii „Pelleasa i Melisande” Debussy'ego. Arcydzieło nie osiągnęło jednak większego sukcesu, aczkolwiek wykonane zostało z należnym pietyzmem.

#### FRANCJA.

\* Słynny kompozytor Paweł Dukas rozpoczął wykłady nauki kompozycji w „Ecole Normale de Musique” w Paryżu.

\* Śpiewaczka belgijska Wybaury-Detilleux oskarżyła współpracownika tygodnika „Menestrel” o stronniczość krytyki jej występu paryskiego. Sąd apelacyjny zatwierdził uniewinniający wyrok I-ej

instancji, zaznaczając w swych motywach że „przedstawiciele krytyki, działający w dobrej wierze, korzystają z nieograniczonych praw w swej dziedzinie i nie mogą odpowiadać za skutki recenzji”.

#### NORWEGJA.

\* Znany Kapelmistrz Georg Schneevoigt otrzymał od Króla Krzyż Komandorski św. Olafa za zasługi położone dla kultury muzycznej Norwegii.

#### SZWAJCARJA.

\* Opera Miejska w Zurychu wystawiła z wielkiem powodzeniem nową operę Volkmar'a Andreae'go p. t. „Casanova”, osnutą na czterech epizodach z pamiętników Casanovy. Muzyka Andreae'go, kojarząca pierwiastki dramatyczne z szczegółami parodystycznymi (walce etc.), zyskała wielkie uznanie.

#### ROSJA.

\* Mieszkanie, w którym przez ostatnie lata swego życia zamieszkiwał Aleksander Skriabin, zostało zamienione na muzeum skriabinowskie.

#### CZECHY.

\* W „Narodnim Divadlo” w Pradze odbyło się 900-ne przedstawienie „Sprzedanej Narzeczonej” Smetany. Zarząd miasta wystawia w porozumieniu z kołami muzycznymi stolicy pomnik wielkiego mistrza czeskiego na pl. Masaryka.

#### HISZPANJA

\* Opera Królewska (Teatro Real) w Madrycie, obchodząca w roku bieżącym 75-lecie swego istnienia, została zamknięta na czas dłuższy z powodu wadliwości konstrukcji budynku teatralnego, stojącego na terenie piaszczystym.

#### POLSKA MUZYKA ZAGRANICĄ.

\* Karol Szymanowski udał się do Winterthur (Szwajcaria) na posiedzenie Jury M. T. M. W., do którego przesłane zostały przednio przez Sekcję Polską Towarzystwa następujące utwory: Karłowicza („Stanisław i Anna”), Różyckiego („Kwartet” i „Tańce Polskie”), Rogowskiego („Fantasmagorie”), Kamieńskiego („Sonata”), Jareckiego („Kwartet”), Tansmana („Danse de la Sarcie”).

\* W Glasgowie i Edynburgu odbył się z wielkiem powodzeniem szereg koncertów symfonicznych pod kierunkiem dyr. Emila Młynarskiego z udziałem L. Dubiskiej i W. Łabuńskiego. Dyr. Młynarski zaproszony został na dłuższe tournée w roku przyszłym.

\* Pan Twardowski“ L. Różyckiego wystawiony został z powodzeniem w Teatrze Narodowym w Zagrzebiu. Sprawozdanie z tej premjery zamieszczone zostanie w następnym numerze „Muzyki”.

\* Chimère”, nowy utwór Tadeusza Jareckiego wykonany został w Filadelfji pod dyktando Leopolda Stokowskiego.

\* Moniuszki tańca z op. „Halka” i Karłowicza poemat „Powracające Fale” wykonane zostały po raz pierwszy w Ameryce (w Filadelfji), z wielkiem powodzeniem przez dyr. Artura Rodzińskiego.

\* Koncert poświęcony fortepianowej muzyce polskiej zorganizowany został w Morawie Ostrawskiej przez znaną pianistkę Marję Mirską.

# ROZMAITOŚCI.

## KONKURSY MUZYCZNE „MUZYKI”

W numerze 10-m (1925 r.) naszego pisma ogłosiła redakcja konkurs na utwór muzyczny dla dodatku nutowego „Muzyki”. Termin nadsyłania prac konkursowych kończy się 1 marca 1926 r. Jedynym warunkiem, jakiemu odpowiadać powinna kompozycja, jest jej długość, która przekraczać nie może rozmiaru dodatku (2-ch kolumn druku); rodzaj kompozycji i jej forma pozostają całkowicie do uznania kompozytorów. Nagrody konkursu wynoszą: 250 zł. (I-a), 150 (II-a) i 100 (III-a). Niezależnie od tego konkursu wprowadzi-

liśmy w numerze bieżącym nowe „konkursy muzyczne”, dotyczące już nie twórczości muzycznej a znajomości literatury muzycznej (oczywiście w jej najbardziej ważnych przejawach). Obydwa przytoczone fragmenty zaczerpnięte zostały z dzieł wybitnych i znanych twórców. Nagroda tego konkursu wynosi 100 złotych i wypłacona będzie pierwszemu z czytelników „Muzyki”, który nadeśle do redakcji nazwisko autorów i tytuły dzieł, z jakich zaczerpnięte zostały przytoczone w naszym dodatku ilustracyjnym fragmenty nutowe.

## TRYBUNA CZYTELNIKÓW.

Od następnego numeru naszego pisma wprowadza Redakcja nowy ten dział, mający na celu nawiązanie jaknajbliższej łączności z ogółem czytelników naszego pi-

sma. W dziale tym zamieszczane będą w miarę możliwości listy prenumeratorów i jednocześnie dawane będą odpowiedzi na zapytania w tych listach zawarte.

---

### KONIEC CZĘŚCI REDAKCYJNEJ Nr. 1 „MUZYKI”.

---

Red. i Wyd.: M. GLIŃSKI. Red. i Adm.: Warszawa, Kapucyńska 13. Tel. 406-50

Redaktor Naczelny przyjmuje we wtorki i piątki od 6-ej do 7-ej pp.

Redaktorowie zamiejscowi: w Krakowie — prof. dr. Z. JACHIMECKI (Grodzka 47), we Lwowie — prof. dr. A. CHYBIŃSKI (Kalecza 20), w Poznaniu — prof. dr. L. KAMIENSKI (Libelta 12) w Wilnie — dr. T. SZELIGOWSKI (Bakszta 10,9).

Biura zagraniczne „MUZYKI”: we Francji — Paris XIV, 23 Rue Boissonade (Red. F. ŁABUŃSKI), we Włoszech — Milano, Corso Magenta 88 (Red. Prof. L. TURCZYŃSKI), w Austrii — Wien IX, Seeringasse 3 (Red. Prof. I. WOLFSOHN), w Ameryce — Washington, Congress Library, Music Division (Red. Dr. ALICJA SIMONÓWNA).

---

**Prof. Bronisław Lewenstein**

b. profesor  
Konservatorium  
w Charkowie

Kierownik klas wirtuozów, kameralnej i metodyki gry skrzypcowej.

**Koszykowa 53 m. 35. Tel. 262-38.**

**A. M. KLECHNIOWSKA**

autorka szkoły dla początkujących uznanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Udziela lekcji gry na fortepianie.

**Warszawa, Bracka 16 m. 17.**

Rozpoczynając w roku 1926-ym 66 rok swego istnienia

# TYGODNIK ILLUSTROWANY

pod redakcją ZDZISŁAWA DĘBICKIEGO

dążyć będzie stale do podniesienia  
literackiego i artystycznego poziomu pisma

Rozszerzając wraz z życiem kręgi swoich zainteresowań, obok zwykłej treści, czerpanej z bogatych źródeł polskiej nauki, literatury i sztuki, „Tygodnik Ilustrowany” rozszerzy dział aktualności, ilustrując ją słowem i zdjęciami fotograficznymi tak, aby dała ona całokształt wszystkich ważniejszych wydarzeń w kraju i zagranicą. W tym celu „Tygodnik Ilustrowany” zwiększy w roku 1926 swoją objętość, co da mu także możność szerszego i bogatszego ilustrowania utworów beletrystycznych.

Rozumiejąc, iż czytelnictwo w Polsce oprzeć się musi na dziełach o trwałe, nieprzemijającej wartości literackiej, a biblioteka domowa powinna zawierać przynajmniej arcydzieła piśmiennictwa polskiego. „Tygodnik Ilustrowany” rozpoczął w roku ubiegłym wydawnictwo dzieł Bolesława Prusa i nadal w roku 1926 przesyłać będzie co miesiąc prenumeratorom swoim

## PISMA BOLESŁAWA PRUSA

Chcąc odpowiedzieć zainteresowaniom czytelników, które idą w kierunku egzotyki, podróży, wynalazków w dziedzinie techniki i postępu nauki, „Tygodnik Ilustrowany” dołączać będzie w roku 1926, tak jak dotychczas, wszystkim prenumeratorom swoim miesięcznik ilustrowany p. t.

## „NA OKOŁO ŚWIATA”

pod redakcją Ferdynanda Goetla

W przeświadczeniu, że sport w wychowaniu fizycznym młodych pokoleń odgrywa coraz wybitniejszą rolę i stanowi osobną dziedzinę życia, domagającą się coraz szerszego traktowania, „Tygodnik Ilustrowany” wysyła i nadal wysyłać będzie prenumeratorom swoim z każdym numerem pisma

## „PRZEGLĄD SPORTOWY”

Uznając nadto, że każdy czytelnik powinien być dokładnie obznajmiony z ruchem wydawniczym polskim i obcym, „Tygodnik Ilustrowany” wyjednał dla swoich prenumeratorów 25<sup>0</sup>/<sub>0</sub>-wą zniżkę w prenumeracie dwutygodnika

## „PRZEGLĄD BIBLIOGRAFICZNY”

Łączna prenumerata „Tygodnika Ilustrowanego” wraz z pismami Bolesława Prusa, miesięcznikiem „Naokoło Świata” i tygodnika „Przegląd sportowy” wynosi w Warszawie kwartalnie 20 zł. z przesyłką 21 zł. 50 gr., miesięcznie 7 zł., z przesyłką 7 zł. 50 gr.

Prenumeratę przyjmują: Administracja „TYGODNIKA ILLUSTROWANEGO”, Warszawa, ul. Zgoda 12, jak również wszystkie księgarnie w Warszawie i na prowincji oraz Kioski Towarzystwa Księgarni Kolejowych „RUCH”.